Ф. М. КОЛЕССА

МЕЛОДІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ



Філарет Колесса

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Ф. М. КОЛЕССА

МЕЛОДІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ

ВИДАВНИЦТВО «НАУКОВА ДУМКА»
Київ — 1969

Книга «Мелодії українських народних дум» є першоджерелом при вивченні дум та споріднених з ними жанрів української народної творчості. В ній об'єднані опубліковані у 1910 і 1913 рр. двома серіями у Львові записи дум від кобзарів та лірників, які розшифрував з фонограм і відредагував видатний український музикознавець-фольклорист Ф. М. Колесса (дійсний член Академії наук УРСР з 1929 р.).

Найактивнішу участь в створенні книги взяли видатні діячі української культури К. В. Квітка, О. Г. Сластіон і, особливо, Леся Українка. З її ініціативи і на її кошти була організована експедиція на Полтавщину для записування дум на фонограф, яку очолив Ф. М. Колесса. Так було врятовано від забуття і безповоротної втрати один з найцінніших скарбів народної творчості — думи.

Розрахована на широкі кола любителів музики, студентів і викладачів музичних учбових закладів та гуманітарних факультетів вузів, на всіх, хто цікавиться багатющими скарбами української народної творчості.

Редакційна колегія:
Л. М. Ревуцький (голова), *М. М. Гордійчук* (заступник голови), *О. І. Дей* (заступник голови), *К. Г. Гуслистий*, *В. Д. Довженко*, *М. Ф. Колесса*, *С. П. Людкевич*

Підготувала до друку
С. Й. Грица

Редактори тома
М. М. Гордійчук, О. І. Дей

8-1-6
41БЗ 12-67

КИЇВСЬКА КНИЖКОВА ФАБРИКА № 1

Від редколегії

Видатний український фольклорист, музикознавець і композитор, літературознавець і етнограф академік Філарет Михайлович Колесса є передовим діячем української культури кінця XIX і першої половини XX ст. Як знавець і дослідник фольклору Колесса здобув широке визнання в нашій країні і за рубежем.

Наукова спадщина Ф. М. Колесси охоплює величезне коло проблем, що зумовлено багатогранністю інтересів вченого, а також тим, що він, по суті, першим в українській фольклористиці почав глибоко вивчати слово та музику народної пісні в їх органічній єдності, обравши метод, найбільш відповідний самій природі фольклору. Справді неоціненні заслуги має Філарет Михайлович Колесса в розвитку української музичної фольклористики. Його численні записи пісень, дум, теоретичні праці є невичерпним джерелом вивчення української народнопісенної творчості. Особливий інтерес вчений виявляв до теорії фольклору, методики його дослідження, до питання його зв'язків з професійною творчістю. В своїх працях він присвятив велику увагу вивченню походження і розвитку різноманітних жанрів фольклору, їх стильових і діалектних особливостей, дослідженню індивідуального стилю корифеїв української культури — Т. Г. Шевченка, І. Я. Франка, М. В. Лисенка, зібрав численні матеріали з історії розвитку української фольклористики, етнографії. Більшість праць Колесси не втратила своєї актуальності, живо перегукується з сучасністю, однак для широкого читача вони мало доступні, бо друкувалися переважно в періодичних виданнях. Тому була прийнята спеціальна урядова постанова про публікацію наукової спадщини вченого.

Постановою Президії Академії наук УРСР створено редакційну колегію, яка очолює роботу по перевиданню праць академіка Ф. М. Колесси.

Перший том цього видання містить «Мелодії українських народних дум». В наступні томи наукової спадщини Ф. М. Колесси ввійдуть: фольклористичні праці, музикознавчі праці, дослідження про українські народні думи, музичні композиції та обробки народних пісень, непубліковані досі записи народної пісенності, теоретичні та історіографічні роботи, цінні з наукового погляду окремі епістолярні матеріали з архіву вченого.

«Мелодії українських народних дум» є однією із найвидатніших праць Ф. М. Колесси, своєрідним синтезом його дослідницької та збирацької діяльності на ниві

українського народного епосу. Вона розкриває думи в усьому багатстві їх словесно-поетичного та музичного змісту. Вперше «Мелодії українських народних дум» були опубліковані двома серіями (1910—1913) в «Матеріалах до української етнології» (тт. XIII—XIV) Наукового товариства ім. Шевченка. В даному виданні друкуються обидві серії, а також «Варіанти мелодій українських народних дум», що є доповненням до II серії «Мелодій українських народних дум».

У підготовці до друку текстової частини публікованого матеріалу, звірці його з рукописом, який зберігається в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Академії наук Української РСР, брав участь Я. І. Шуст. Перевидання нотної частини здійснене фотоспособом. Тексти при нотах виправлені відповідно до сучасного правопису. Науковий апарат уточнено, додається покажчик імен.

В новому перевиданні значно поповнено ілюстративний матеріал, зокрема подано портрети Лесі Українки, К. Квітки та О. Сластіона, що взяли найактивнішу участь у створенні цієї праці, та, крім вміщених у першому виданні, портрети кобзарів і лірників (роботи О. Г. Сластіона), від яких Колесса записував думи.

Науково-критичне видання вибраних наукових праць, композиторських творів і фольклорних записів Ф. М. Колесси здійснюється вперше. Томи упорядковано за тематичним принципом, що обумовлює потребу окремої передмови і коментарів до кожного тома.

Мова Ф. М. Колесси позначена специфікою розвитку літературної мови на західноукраїнських землях. У даному виданні збережено її лексичний склад і синтаксичну структуру. Орфографія передається за сучасними нормами.

Фольклористичні та музикознавчі праці Ф. М. Колесси є видатним вкладом в українську науку і тією дійовою спадщиною, що активно сприяє і сприятиме дальшому розвиткові радянських досліджень багатої духовної культури нашого народу.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
Ф. М. КОЛЕССИ

Філарет Михайлович Колесса розпочав свою діяльність в період, коли українська фольклористика переживала піднесення і досягла значних успіхів. У галузі словесного фольклору багато зробили такі видатні вчені, як О. Потебня, М. Драгоманов, П. Чубинський, дослідження народної музики підняли на високий науковий рівень М. Лисенко, П. Сокальський.

Передовий напрям в тогочасній українській фольклористиці очолив видатний письменник революціонер-демократ, вчений-матеріаліст Іван Франко.

Велике значення у розвитку української фольклористики мали засновані на Україні наприкінці XIX ст. фольклорно-етнографічні осередки при Харківському та Київському університетах, а також «Наукове товариство ім. Шевченка» у Львові, етнографічна секція якого, керована Франком, стала центром фольклористичної діяльності на Україні.

Зацікавлення вчених і інтелігенції побутом та поетичною творчістю народу було не випадковим. У зв'язку з розвитком капіталістичних відносин на Україні все гострішими ставали соціальні протиріччя, все активнішим — визвольний рух, однією з тенденцій якого було тяжіння до возз'єднання розірваних штучними кордонами східних та західних земель України.

«В усьому світі,— писав В. І. Ленін,— епоха остаточної перемоги капіталізму над феодалізмом була зв'язана з національними рухами. Економічна основа цих рухів полягає в тому, що для повної перемоги товарного виробництва є необхідним... державне згуртування територій з населенням, що говорить однією мовою, при усуненні всяких перешкод розвиткові цієї мови і закріпленню її в літературі»[1].

---

[1] В. І. Ленін, Твори, т. 20, стор. 364.

Фольклор привертав до себе пильну увагу вчених і митців як один з яскравих проявів духовного життя українського народу, його національних традицій. Проте на цьому етапі значно сильніше, ніж на попередніх, виявились суперечності у висвітленні принципових питань фольклору — його походження, соціального змісту, перспектив дальшого розвитку. Ці суперечності свідчили про загострення ідеологічної боротьби між революційно-демократичним і ліберально-буржуазним напрямками у фольклористиці. І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський різко засуджували буржуазно-націоналістичні тенденції в українській науці, як вияв кризи буржуазної ідеології, критикували тих, хто намагався пропагувати реакційну антинаукову «теорію» безкласовості української нації, перекручувати ідейне спрямування фольклору.

Особлива роль в цій боротьбі належала І. Франку. Як пропагандист ідей соціалізму на Україні, він багато зробив у справі розробки матеріалістичного методу вивчення фольклору, дав глибоке обгрунтування новим явищам у його розвитку, яких не розуміли і не змогли оцінити вчені ліберально-буржуазного напрямку. Праці І. Франка, а також інших прогресивних дослідників — однодумців письменника — М. Васильєва, В. Гнатюка довели історичну закономірність розвитку робітничого фольклору, який вперто ігнорували деякі вчені, показали безпідставність тверджень реакційних теоретиків про занепад і псування народної творчості в робітничому середовищі.

В останній чверті XIX ст. активнішими стали пошуки методів вивчення фольклору. Визначальним на той час у фольклористиці став порівняльний метод, який набув широкого розповсюдження з приходом у фольклористику міграційної школи на зміну міфологічній. Якщо представники міфологічної школи розглядали фольклор переважно як міфологічні уявлення людини про природу, як її релігійні вірування, виходячи з гегелівського положення, що «початкова стадія мистецтва знаходиться в тісному зв'язку з релігією»[1], то наприкінці XIX ст. наука зробила важливий крок у напрямку пов'язання розвитку мистецтва з розвитком суспільства.

Нові дані науки свідчили про те, що й народна творчість проходить шлях еволюції від простих до більш складних форм, що у різних народів приблизно на однаковому ступені їх суспільного розвитку можуть з'являтись твори, подібні своїми сюжетами, образами. Щоправда, порівняльні дослідження в галузі фольклору, етнографії, до яких почали прагнути також і українські дослідники, далеко не завжди були плідними, оскільки подібні явища дуже часто розглядались у відриві від соціально-економічних умов їх розвитку.

В кінці XIX і на початку XX ст. намітились тенденції розглянути й музичний фольклор під кутом зору нових досягнень соціології та

---

[1] Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стор. 325.

природознавства. Важливим поштовхом до цього були відкриття Г. Гельмгольца в галузі фізіологічної акустики.

В українській музичній фольклористиці як безпосередній відгук на ці відкриття з'явилась праця П. Сокальського «Руська народна музика». Спираючись на вчення Г. Гельмгольца про слухові відчуття, Сокальський довів можливість незалежного існування подібних закономірностей в інтонаційно-ладовій і ритмічній будові музики різних народів, які перебувають на однаковому рівні культурного розвитку.

Наприкінці XIX і на початку XX ст. значно пожвавились порівняльні дослідження на ниві слов'янської фольклористики. Вони стали можливими завдяки нагромадженню великої кількості зразків музичного фольклору в зібраннях О. Кольберга, Ф. Бартоша, Л. Яначека, Л. Куби, Ф. Кугача, М. Лисенка, Є. Ліньової та ін. Цьому сприяло також застосування фонографа, який значно полегшив записування народної музики і створив умови для об'єктивного аналізу мелодики і ритміки. В процесі порівняльних досліджень українська пісенність посіла значне місце в роботах російських, польських, чеських фольклористів — Є. Ліньової, О. Кольберга, Л. Куби, К. Мошинського, а також в роботах неслов'янських дослідників — Б. Бартока, Й. Поммера.

Розширилось в свою чергу коло фольклорних інтересів українських фольклористів. Вивчення слов'янських музично-фольклорних взаємин, яке розпочали М. Лисенко, П. Сокальський, широко розвинув у своїх працях Ф. М. Колесса.

Але слід відзначити, що хоч порівняльні дослідження відкривали великі можливості для всебічного аналізу музичного фольклору різних народів, для пізнання в ньому національних та інтернаціональних рис, вони не завжди досягали такої мети, оскільки вчені в багатьох випадках брали до уваги лише формальні ознаки пісні, її структуру. Під впливом так званої «біологічної» теорії походження мистецтва К. Бюхера дослідники, зокрема на Заході, почали активно вивчати ритмічно-звукову природу пісні, її форму, ігноруючи ідейно-смисловий зміст, естетичне значення. Такі тенденції виявились досить помітно в роботах окремих представників німецької та фінської етномузикології.

Та поряд з цим у європейській музикознавчій науці розвивався і інший, більш прогресивний напрям. Такі видатні вчені, як Р. Валлашек, Б. Барток, О. Гостинський, З. Неєдли, оцінивши художньо-естетичну, пізнавальну вартість пісні, намагались поставити її вивчення на історичний грунт. Багато зусиль доклали до цього прогресивні російські вчені Є. Ліньова, О. Листопадов, О. Гільфердінг та ін. Спираючись у своїх працях на принципи реалістичної естетики, вони близько підійшли до розуміння історичної, соціальної природи фольклору. В цьому напрямі немало зробили передові українські дослідники народної пісенності—М. Лисенко, П. Сокальський, Ф. Колесса, К. Квітка, М. Грінченко та ін.

Послідовним борцем проти формалізму в фольклористиці на початку XX ст. був І. Франко. Він вважав безплідними праці тих вчених, які абстрагувались від життя народу і вважали вінцем своїх досліджень встановлення праформи пісні, шляхів її міграції. Франко справедливо підкреслював, що «теорія міграції — це ще зовсім не теорія генезису»[1].

Настанови письменника про те, щоб кожне фольклорне явище вивчати у тісному зв'язку з соціально-економічним та національним грунтом, поступово знаходили втілення в працях молодшого покоління українських фольклористів, не тільки словесників, але й музикантів. Інтерес до пізнання соціально-історичної природи фольклору, патріотичне ставлення до традицій народної культури знайшли свій вияв у фольклористичній діяльності послідовників І. Франка — В. Гнатюка, І. Колесси, С. Людкевича, О. Роздольського, а також і Ф. Колесси, який широко розвинув Франкові фольклористичні принципи, застосувавши їх на ниві музичної фольклористики.

* * *

Філарет Михайлович Колесса народився 17 липня 1871 р. в селі Татарському Стрийського повіту в родині священика. Сім'я Колесси мала багаті музичні традиції. Дядько матері Ф. Колесси Іван Лаврінський був відомим українським композитором, одним з засновників національної музичної школи на Західній Україні, а родич матері Модест Менцінський був співаком з світовим ім'ям.

Великий вплив на Філарета мав його старший брат Іван Колесса, людина високоосвічена і талановита, автор цінної музично-фольклорної праці «Галицько-руські народні пісні з мелодіями в селі Ходовичах»[2]. Від нього Філарет перейняв велику любов до національної культури, особливо до народної пісні. Не менш істотним фактором, який сприяв зацікавленню Філарета Колесси народною піснею, був його безпосередній зв'язок з сільським побутом. Мальовниче село Ходовичі на Підкарпатті, де проходило його раннє дитинство, було дуже багате на фольклор, який, за словами самого Колесси, захоплював його вже змалку.

Під час навчання в гімназії (1882—1890 рр.) у юнака виявились неабиякі музичні здібності. Першим музичним середовищем, якому він міг завдячувати знайомством з професійною музикою, був хор студентів Стрийської гімназії, яким певний час керував відомий український композитор і громадський діяч О. Нижанківський. Під

[1] «Записки Наукового товариства ім. Шевченка» (далі скорочено — ЗНТШ), 1903, т. LI, стор. 19 (бібл.).

[2] Праця частково була опублікована у 1889 р. Краківською Академією під назвою «Narodziny, chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowiczach, w powiecie Stryjskim». — «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej», т. XIII; в останній редакції див. «Етнографічний збірник», т. XI, Львів, 1902.

впливом Нижанківського Колесса став серйозно вивчати історію і теорію музики. Поряд з цим він систематично збирав пісні, опрацьовував їх для хору, а також писав власні композиції. Перші обробки народних пісень Ф. Колесси («Ой поїхав Дребеньоха», «Ой дуб та й на дуба», «Ой коню ж мій, коню»), зроблені на зразок «Quodlibet» Лисенка, дістали схвальну оцінку Нижанківського, який заохотив Колессу і надалі працювати в цій галузі.

По закінченні гімназії, у 1891 р., Колесса вчився рік у Віденській духовній семінарії, але його творча натура швидко збунтувалась проти професії духівника, і вже в 1892 р. він став студентом філософського факультету Львівського університету. Проте рік перебування у Відні Колесса використав для поповнення своїх музичних знань: він прослухав у Віденському університеті цикл лекцій з гармонії у видатного композитора А. Брукнера, брав участь у хорових репетиціях Слов'янського співацького товариства, відвідував оперні вистави, концерти. Із навколишнього життя він намагався взяти все, що могло б з користю для справи бути застосованим на рідному грунті.

З вступом у Львівський університет коло творчих запитів Колесси значно розширилось. Він з великим інтересом вивчає історію та літературу. Заняття народною творчістю, які мали раніше аматорський характер, змінились поглибленим науковим вивченням фольклору.

Великий вплив на формування світогляду Колесси мали революційні настрої, які панували в той час серед студентської молоді Галичини. Зближення Колесси у ці роки з І. Франком, М. Павликом мало величезне значення у розвитку його ідейних поглядів, спрямуванні творчої діяльності. Захопившись вивченням життя та побуту народу, Колесса разом з іншими передовими діячами музичного мистецтва того часу — О. Нижанківським, С. Людкевичем, В. Матюком взяв діяльну участь в організації Етнографічного комітету у 1894 р., який відіграв важливу роль у спрямуванні музичної фольклористики по науковому руслу.

В особі І. Франка Колесса знайшов підтримку в своїх починаннях на ниві фольклористики. У 1890 р. в журналі «Народ» (№ 12) Франко опублікував першу етнографічну працю Ф. Колесси «Людові вірування на Підгір'ї в селі Ходовичах», а згодом в розширеному варіанті вмістив її в «Етнографічному збірнику» [1], давши їй схвальну оцінку у власній передмові.

У 1895 році Колесса вперше виступив з науковими розвідками-рецензіями на працю М. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні» [2], на фольклорні публікації Я. Новицького [3] та І. Манжури [4].

---

[1] Див. «Етнографічний збірник», Львів, 1898, т. V, стор. 76—98.
[2] Див. ЗНТШ, 1895, т. VI, Наукова хроніка, стор. 3—6.
[3] Див. там же, Бібліографія, стор. 43—47.
[4] Див. там же, стор. 47—48.

Вже в цих роботах виявились цінні риси Колесси-дослідника — живий інтерес до актуальних питань сучасності, наполегливе шукання шляхів до їх розв'язання. Вже тут він висловив думки, які мали принципове значення для поступу українського мистецтва. Основною умовою розвитку мистецтва він вважав його демократизацію на національній основі, піднесення фахового рівня. Колесса правильно оцінював основоположне значення фольклору для відродження національного стилю в професійній творчості.

«Недостача наукового дослідження нашої народної музики,— писав Колесса в першій рецензії,— шкідливо відбивається на наших творах артистичних, особливо ж на гармонізуванні народних пісень. Щаслива з цього погляду великоруська народна пісня. Над нею працював довгий час ряд талановитих музикантів, починаючи з Сєрова, що піднесли народну пісню на висоту артизму, зберігаючи при тім її оригінальний характер... Вправді, німецька школа високо розвинула теоретичне знання, однак не треба забувати, що розвинула на своєму питомому грунті західноєвропейському, не знаючи і не зауважуючи оригінальних типових прикмет в музиці і других народів, особливо східних» [1].

Показовою була також одна з перших літературознавчих розвідок Колесси — рецензія на роботу О. Я. Кониського про Т. Г. Шевченка [2]. Ця робота, як перша велика біографічна праця про Т. Шевченка, привернула до себе велику увагу громадськості. Проте більшість критиків схильна була переоцінювати її значення. Колесса у своїй рецензії, віддавши належне Кониському, який зібрав багатий фактичний матеріал про Шевченка, поставився до роботи критично. Відмітивши недоліки у періодизації матеріалу та його висвітленні, він виступив, наприклад, проти недооцінки автором першої подорожі Шевченка на Україну як важливого факту в біографії поета, що вплинув на ідейний зміст його творів, сприяв їх соціальній загостреності, підкреслив великий інтерес Шевченка до слов'янських літератур, що Кониський майже повністю замовчував.

Розвідка Колесси була лише початком його досліджень літературної спадщини великого поета, які згодом вилились в серйозну теоретичну роботу «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка».

Творчі інтереси Ф. Колесси на початковому етапі його діяльності помітно роздвоювались, бо поряд з науковою його дуже приваблювала і композиторська діяльність. Наприкінці 90-х років він опублікував цикли обробок народних пісень: «Вулиця» (1895), «Квартети для чоловічого хору» (1896), «Козаки в піснях народних», «Обжинки» (1898), написав декілька оригінальних хорових творів на слова Т. Г. Шевченка — «Було колись на Вкраїні», «Утоптала стежечку», «Ой умер старий батько» (з поеми «Іван Підкова»).

---

[1] ЗНТШ, 1895, т. VI, Бібліографія, стор. 4.
[2] Див. ЗНТШ, 1896, т. IX, Бібліографія, стор. 24—37.

Музичні твори Колесси, в яких він намагався наслідувати принципи М. Лисенка, принесли йому значну популярність. Його твори «Вулиця», «Козаки в піснях народних» стали широко відомими в Галичині і зайняли провідне місце в репертуарі галицьких хорових колективів поряд з творами А. Вахнянина, О. Нижанківського, Г. Топольницького.

Постійна вимогливість до себе спонукала Колессу звернутись особисто до М. В. Лисенка. Їх листування (1896—1911) й до цього часу залишається однією з цікавих сторінок історії української музики. Вболіваючи за долю мистецтва на західноукраїнських землях, відірваних від свого матернього пня, Лисенко вказав у цих листах не тільки на недоліки в творчості західноукраїнських композиторів, але й дав надзвичайно цінні творчі настанови щодо дальшого розвитку української музики. Він гостро виступав проти наслідування принципів німецької школи, культ якої процвітав зокрема в дрібнобуржуазних та клерикальних колах української інтелігенції, проти аматорства, поверховості, зумовлених вузькістю творчих інтересів окремих галицьких композиторів, їх недостатньо високим професійним рівнем. Основним в цих листах був заклик до зближення українських композиторів з народом, з його творчістю, до оволодіння кращими досягненнями світового мистецтва.

Зв'язки з Лисенком мали великий вплив на формування демократичного світогляду Колесси, його художньо-естетичних поглядів та визначення дальших шляхів його діяльності. Вони позитивно відбились на композиторській творчості Ф. Колесси. Проте найбільше значення ці зв'язки мали для його фольклористичної діяльності. Під впливом Лисенка він остаточно вирішив присвятити себе вивченню народної творчості, ставши згодом його найвидатнішим сподкоємцем у цій справі.

Теоретичні роботи Ф. Колесси цих років тісно пов'язані з іменем М. Лисенка. У 1903 р. був надрукований його реферат [1] про життя і творчість видатного композитора у зв'язку з 35-літнім ювілеєм його діяльності.

В 1905 р. Колесса публікує розвідку «Кілька слів про збирання та гармонізування народних пісень з доданням листів Миколи Лисенка» [2], в якій подає найважливіші уривки з цих листів, зважаючи на великий інтерес до них широкої музичної громадськості. На творчість Лисенка він спирається в гостроподемічній статті «До питання про український музичний стиль» (1907), в якій виступає палким поборником ідейних принципів великого українського композитора, відзначаючи як особливі досягнення його творчості тісний зв'язок з народним, національним грунтом і високу професійну майстерність.

Цінні спостереження Колесси про стиль Лисенкових творів та обробок народних пісень, про їх збагачення засобами народної поліфонії,

---

[1] Див. Ф. Колесса, Життєпис Миколи Лисенка. —«Микола Лисенко», вид-во «Просвіта», Львів, 1903.

[2] Див. «Артистичний вісник», Львів, 1905, №№ 2, 3, 4, 5.

ладовості, які він першим відмітив в українському музикознавстві [1], були не тільки важливим підгрунтям для дальшого дослідження творчої спадщини композитора, а й виразно спрямовували до практичного засвоєння його творчих принципів музикантами молодшого покоління.

Колесса, як і інші прогресивні діячі української культури, болісно переживав розірваність українського народу штучними кордонами. У 1905 р. він писав: «Велика частина русинів-українців, більше 26 мільйонів, живе в російському царстві, українські границі відділяють російських українців від їх братів русинів, які залишаються під владою австрійського імператора... Але ніякі границі не в силах розірвати єдності великого народу, тому що їх об'єднує в одне ціле історична традиція, тисячолітня єдина культура і її плоди — багата мова, величава народна поезія» [2].

Те, що Колесса не обмежувався тільки питаннями вузькопрофесійними, а прагнув у своїй діяльності йти в ногу з життям, робило його праці актуальними.

На початку 900-х років Колесса приділяв багато уваги вивченню народної пісні. У 1903 році були опубліковані його перші записи музичного фольклору як музична ілюстрація до книги В. Шухевича «Гуцульщина». Особливу цінність мали подані тут записи танцювальних мелодій Гуцульщини — для скрипки, сопілки, в яких Колесса з властивою йому докладністю відтворив складну ритміку та інтонаційно-ладову побудову народної інструментальної музики.

Першою великою роботою Ф. М. Колесси, яку можна вважати підсумком початкового етапу його досліджень в галузі словесного та музичного фольклору, була «Ритміка українських народних пісень». Навколо питання ритміки в українській народній та літературній поезії, зв'язків ритміки вірша та мелодії точилося в той час немало дискусій. З листа Колесси до І. Франка від 9.XII 1905 р. дізнаємось, що Колесса віддав роботу письменникові для оцінки, з ініціативи якого вона і почала друкуватись 1906 р. в «Записках Наукового товариства ім. Шевченка» [3].

Для остаточного завершення праці, для поповнення наукової ерудиції Колесси важливе значення мало наукове відрядження за кордон у 1906—1907 рр. Багато корисного він почерпнув з семінарів видатного славіста В. Ягича, музикознавця Г. Адлера у Віденському університеті. Тоді ж Колесса написав ще один розділ — «Паралельні розміри вірша в народній поезії слов'ян».

«Ритміка українських пісень» Ф. Колесси має тісні зв'язки з теорією силабічної версифікації О. Потебні і далі розвиває метод сумісного дослідження словесної та музичної ритміки в народній пісні, засто-

---

[1] Див. Ф. Колесса, Народний напрям в творчості М. Лисенка. —«Літературно-науковий вісник», Львів, 1913, кн. 2, стор. 254—264.

[2] Ф. Колесса, Огляд українсько-руської поезії, Львів, 1905, стор. 83.

[3] Див. ЗНТШ, 1906—1907, тт. 69—76.

сований Г. Шафрановим і особливо П. Сокальським в його роботі «Руська народна музика».

Колесса в цій праці захищає концепцію про самобутній розвиток ритміки вірша та мелодії в українській народній пісенності і критикує В. Перетца та Ц. Неймана, які твердили, що вона нібито сформувалась у XVII—XVIII ст. під впливом латинсько-польської літератури. На широкому фактичному матеріалі він доводить, що різноманітні форми силабічного вірша виникли вже в ті часи, «коли з'явилися на Русі обрядові пісні і архаїчна форма пісенна в билинах і духовних віршах»[1]. У цій роботі Колесса дав глибокий аналіз словесної та музичної ритміки української народної пісні, розглянувши її в зв'язках з ритмікою пісень інших слов'янських народів, а також з ритмікою літературної поезії. На основі вивчення різних історичних верств української пісенності він першим систематизував ритмічні форми, властиві українській народній пісні, підготувавши тим самим грунт для класифікації словесно-музичного фольклору та для дальшого дослідження його стилю.

Заслуговує на увагу приєднання Колесси до прогресивної на той час концепції про колективний характер первісних форм народної творчості та визнання спорідненої по крові общини як першого суспільного середовища, в якому міг розвиватися фольклор[2].

В «Ритміці українських народних пісень» були й слабкі сторони. Це, насамперед, уступи, де Колесса торкається питання про походження мистецтва, поділяючи при цьому погляди К. Бюхера — прихильника вульгарно-матеріалістичної теорії походження первинного мистецтва. Хоча в цій роботі дослідник прагнув до історизму у вивченні п сні, до розкриття її зв'язків з суспільним розвитком, проте він неодноразово збочував з цього шляху, відриваючи вивчення форми пісні від її конкретного змісту та розглядаючи її як самодостатню схему. Та, незважаючи на це, праця Колесси, як перше монографічне дослідження ритміки українських народних пісень в єдності їх слова і музики, була видатним явищем в українській фольклористиці. «Дякуючи Колессі,— писав К. Квітка,— українці мають зразкове розроблення своєї народної ритміки, якого досі ще не досягнула наукова література жодного слов'янського народу»[3].

З виходом у світ «Ритміки» фольклористична діяльність Колесси набирає ширшого розмаху. Проявляючи постійний інтерес до найдавніших верств українського фольклору, Колесса приділяє велику увагу збереженню для нащадків тих жанрів, які відбивають найстаріші традиції фольклорного процесу. Цікавою з цього погляду є книга «Мелодії гаївок». В ній подано більше 150 старовинних пісень — веснянок, які на Західній Україні називають також гаївками або риндзівками.

---

[1] Ф. Колесса, Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907, стор. 246.
[2] Див. там же, стор. 29.
[3] «Музика», 1926, стор. 413.



Леся Українка.

Більшість зібраного в книзі — це розшифровки фонограм Й. Роздольського. Збірка дає широку уяву про цю старовинну обрядову пісенність, яка відлунням доносить до нас згадки про найдавніші часи, відтворює особливість первісного світосприймання.

Розвідка до цієї збірки відбила наполегливі шукання методів дослідження інтонаційно-ладової будови пісенного фольклору, критеріїв його упорядкування. В ній, щоправда, позначились впливи поширеної в той час системи класифікації мелодій І. Крона та О. Коллера[1], однобоких, схематичних по своїй суті. Але поряд з цим є й дуже цінні спостереження про характер руху в мелодії, про їх обсяг та інтервалiку, змінність опорних звуків, закінчення, про ритмічну структуру гаївок. Все це дає ключ до розуміння інтонаційних типів побудови мелодії в українській пісні.

Важливий етап у творчій діяльності Ф. М. Колесси пов'язаний з вивченням українського народного епосу. Історія створення праць з цієї ділянки, зокрема праці «Мелодії українських народних дум», нерозривно пов'язана з ім'ям великої української письменниці Лесі Українки. Дбаючи про збереження для майбутніх поколінь багатих рецитацій українських народних дум, вона виділила із своїх невеликих заощаджень кошти на організацію запису дум на фонограф. У 1908 р. письменниця разом із своїм чоловіком К. В. Квіткою звернулися до Ф. М. Колесси з проханням виїхати у цю експедицію. Колесса відгукнувся на пропозицію з великим ентузіазмом і влітку того ж року виїхав на Лівобережжя. Але, на жаль, царський уряд не дав йому дозволу на вільне пересування по території, і він змушений був обмежитись поїздкою у Миргород, куди був запрошений відомим художником-графіком Опанасом Георгійовичем Сластіоном — добрим знавцем кобзарської справи. Завдяки активній допомозі О. Сластіона, який підтримував зв'язки з багатьма кобзарями України, у Миргород прибули кращі співці з Полтавщини — М. Кравченко, М. Дубина, А. Скоба, Явдоха Пилипенко. Найбільш докладно Колессі вдалося записати лише репертуар М. Кравченка. Значна частина матеріалу, що увійшла до другої серії видання, була розшифровкою фонографічних записів дум, які згодом переслали Колессі О. Сластіон та Леся Українка з К. Квіткою.

Понад п'ять років вчений працював над підготовкою праці «Мелодії українських народних дум» до видання, про що дуже скромно говорить у передмові до першої серії. З великою вдячністю Колесса згадав тут К. Квітку, Лесю Українку, О. Сластіона та невідомого «любителя народної старовини», завдяки фінансовій допомозі якого могла бути здійснена праця. Тоді Колесса не знав, що цією людиною була Леся Українка, яка до кінця своїх днів зберігала цей факт в таємниці.

---

[1] Ilmari Krohn, Welche ist die beste Methode Volks- und Volksmäßige Melodien nach ihrer musikalischen nicht textlischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen, Sammelbände der IMG, IV, 1902—1903; O. Koller, там же.

Та матеріальною підтримкою не обмежувалась участь письменниці в створенні цієї праці. Блискуче знаючи й розуміючи фольклор, Леся Українка в листах до Колесси [1] давала дуже цінні поради щодо розшифровки великого репертуару харківського кобзаря Гната Гончаренка, рецитації якого вона сама записала на фонограф, щодо словесної та нотної транскрипції матеріалу, його впорядкування.

З великою теплотою Колесса писав про це пізніше в розвідці «Леся Українка і український музичний фольклор»[2], де він показав видатну роль письменниці у розвитку української фольклористики. Високо оцінював Колесса також допомогу, яку подали йому К. Квітка та О. Сластіон.

До виходу у світ першої серії «Мелодій українських народних дум» Колесса виступив на III Міжнародному конгресі музичного мистецтва у Відні з рефератом про козацький народний епос, ілюстрованим фонограмами. Тут вчений показав специфіку кобзарського мистецтва як явища національно самобутнього, підкресливши, зокрема, глибоко народні джерела дум. Ілюстрації високохудожнього співу кобзарів М. Кравченка, А. Скоби, М. Дубини красномовно свідчили про те, що народне мистецтво продовжує жити, що його розвивають талановиті співці з народу. Реферат викликав великий інтерес до кобзарської справи та живу дискусію, в якій взяли участь видатні фольклористи Л. Куба, Е. Горнбостель, музикознавець О. Гостинський.

Виступ Колесси мав важливе значення для ознайомлення світової громадськості з багатствами українського фольклору, зокрема епосу, а разом з тим підривав ходові на той час теорії про відмирання народного мистецтва в умовах капіталізму.

Після виходу в світ у 1910 р. I серії «Українських народних дум» [3] Леся Українка писала Ф. Колессі: «Надзвичайно втішно було мені бачити цю велику працю викінченою і доведеною до ладу Вашим високоосвіченим старанням. Тепер уже справді можна сказати: «Наша пісня, наша дума не вмре, не загине». Честь Вам і дяка за Ваші труди» [4].

Незважаючи на велику літературу про думи, які з усіх жанрів українського фольклору вивчались найбільш докладно, поява праці Ф. М. Колесси була справді епохальним явищем у вивченні українського епосу. Вона мала особливе значення для дослідження музики дум. Досить вказати, що до раніше відомих трьох музичних записів дум, які зробив М. Лисенко від кобзарів О. Вересая та Й. Братиці, Колесса додав 65 нових записів з інструментальним супроводом від тринадцяти кобзарів та лірників Полтавщини і Харківщини. Здійснені

---

[1] Див. «Леся Українка», Вид-во Львівського державного університету, 1946, стор. 45—58.

[2] Там же, стор. 59—74.

[3] Див. Матеріали до української етнології, т. XIII, Львів, 1910.

[4] «Леся Українка», стор. 55.

дуже докладно, з глибоким відчуттям стилю дум аж до найдрібніших нюансів [1], ці записи значно збагатили уяву про український народний епос, були неоціненним надбанням для фольклористики. В них вчений тонко передав складні інтонаційно-ладові, ритмічні особливості дум і з неменшим знанням справи — особливості їх поетичного тексту.

Враховуючи велику роль творчої індивідуальності в процесі творення та побутування народного епосу, Колесса обрав у цій роботі принцип систематизації матеріалу за співцями, який широко застосовувався в той час у вітчизняній фольклористиці (Гільфердінг, Сперанський). Уяву про співців значно збагачують подані вченим цікаві відомості про їх життя та рід занять, що становлять значний інтерес для вивчення соціального середовища кобзарства. Багато нового внесли в науку численні теоретичні праці вченого про думи.

Для розуміння музичного змісту дум найбільше значення мають вступні статті до «Мелодій» та розвідка «Варіанти мелодій українських народних дум». Широко розвинувши спостереження Лисенка про музично-стильові особливості дум, Колесса поряд з цим вперше приділив увагу взаємозв'язкам між словом і музикою в думах, виясненню принципів їх формотворення. Вчений відкинув уявлення про думи як про похідний жанр від пісні і вперше на широкому музичному матеріалі визначив оригінальні, самобутні музично-стильові ознаки дум, їх речитативний склад, імпровізаційний характер, виключно індивідуальний спосіб виконання, які відрізняють думу від пісні.

Колесса показав, що в думі музичний елемент цілком підпорядкований словесно-поетичному тексту, його синтаксичному складу, акцентам у словах, тобто служить засобом емоційного підсилення смислового змісту думи.

Незважаючи на імпровізаційний склад, дума має свої специфічні закономірності побудови, вироблені віками в народній традиції, що дозволяє говорити про високу артистичну викінченість цього жанру.

В цій роботі, як і у попередніх, він прагнув до наукових критеріїв у оцінці музичного стилю фольклору, до того, щоб доказ спирався не на суб'єктивне відчуття, а на конкретні дані. Передумовою об'єктивних висновків Колесса вважав «порівняння варіантів в їх найдрібніших частинах.., завдяки якому можна вияснити, що в них типове і характерне, а що треба зачислити до локальних чи індивідуальних проявів» [2]. Здійснена вченим з цих міркувань систематизація кобзарських рецитацій за типовими фразами, закінченнями, обсягом мелодії дозволила дослідникові значно доповнити відомості, зокрема, про інтонаційно-ладові особливості дум, показати різноманітні модифікації типових мелодичних мотивів у їх співвідношенні з текстом, вияс-

---

[1] Музичні записи дум високо оцінювали М. Лисенко, Б. Барток, К. Квітка; про їх докладність свідчать також фонографічні валики, які збереглись в особистому архіві Ф. М. Колесси.

[2] Див. стор. 40 цієї книги.

нити співвідношення між традиційним та індивідуальним у співі кожного виконавця. Разом з тим вона привела вченого до важливого висновку про зв'язок кобзарських рецитацій з територією їх побутування та про наявність локальних кобзарських шкіл — полтавської і харківської. Це явище вчений вважав закономірним у зв'язку з відомостями про «давні організації співців, яких основа була теж територіальна» [1].

Важко, однак, погодитися з думкою Колесси про деградацію кобзарського стилю в рецитаціях молодших кобзарів Харківщини у зв'язку з появою у їх співі окремих нових моментів (мелодизації речитативу, мажоро-мінору), незвичних для інтонаційної будови найдавніших верств дум.

Суперечливість, двоїстість в оцінці розвитку кобзарства, зокрема в ранніх роботах Колесси, була зумовлена, з одного боку, тим, що Колесса, як глибокий дослідник, не міг не бачити із власного досвіду і спостережень, що це мистецтво не перестає побутувати, що воно набирає нових якісних рис. Невипадково ж він так високо оцінив думу про Сорочинську трагедію, створену М. Кравченком, підкресливши, що «Кравченко виявляє у своєму творі високогуманні почування і бистрий дар обсерваційний, що цей плач про сучасну неволю найкраще характеризує Кравченка і його талант» [2].

З другого боку, як і інші вчені того часу, перебуваючи під впливом застарілого ідеалістичного розуміння фольклору, зокрема епосу, як нібито мистецтва в минулому, він і сам нерідко висловлював думки про його занепад, псування.

Не обмежуючись рамками українського фольклору, Колесса і в роботах про думи розглянув їх у зв'язку з епосом інших слов'янських народів. Порівняльний матеріал він широко використав, досліджуючи питання походження українських дум.

Важливо відзначити, що до вивчення цієї складної проблеми, яка в тодішній буржуазній фольклористиці розглядалась у плані так званого компаративізму, тобто виявлення впливів та запозичень, Колесса підійшов з інших позицій, більш прогресивних. У процесі порівняльних студій він приділив головну увагу вивченню зв'язків дум з конкретно-історичними умовами їх виникнення та розвитку. Всупереч деяким вченим (Дашкевичу, Халанському), які вважали, що риси спорідненя дум частково з билинами, сербськими історичними піснями є ознакою запозичень українцями епічних форм з чужих джерел, Колесса на широкому фактичному матеріалі показав, що думи є самобутнім явищем на українському грунті, «оригінальним продуктом творчого духа українського народу». Окремі риси подібності в епосі слов'янських народів він розглядав як наслідок їх генетичної спорідненості, подібності історичних умов розвитку цих народів.

---

[1] Див. стор. 56 цієї книги.
[2] Див. стор. 102 цієї книги.

Які ж джерела, на думку вченого, зумовили появу дум? Порівнюючи думи з іншими жанрами української народної творчості, він висуває твердження про генетичний зв'язок дум з найдавнішим видом рецитованої народнопоетичної творчості — народними голосіннями. Це твердження Колесса глибоко обгрунтував у роботі «Про генезу українських народних дум». Його він висунув і як антитезу до поширеної у ті часи теорії П. Житецького, який виводив думи з напівлітературного, в основному клерикального середовища. Колесса показав, що для створення дум народ мав достатню кількість високохудожніх засобів стилю вже у найдавніших зразках власної творчості і не мав потреби звертатись до чужих його смакам і далеко не досконалих з художнього боку книжних складань. Літературні впливи Колесса визнавав лише в думах новішого походження — часів визвольної війни українського народу 1648—1654 років.

Інколи в полемічному запалі дослідник надто пристрасно ставив знак рівності між думами та голосіннями, недостатню увагу звертав на відмінності у їх змісті. Проте ця нова теорія Колесси була важливим внеском в розв'язання складної проблеми походження дум і відіграла важливу роль у боротьбі з антидемократичними концепціями про походження епосу від вищих класів.

Менш чітким в роботах вченого про думи було висвітлення їх ідейного змісту. Великий інтерес Колесси до історичної основи дум, прагнення вияснити їх зв'язок з життям, з історією українського народу були безперечно позитивними рисами його дослідницького методу. Але не будучи істориком і звертаючись до загальноприйнятих на той час історичних джерел, він перейняв звідти разом з фактичним матеріалом окремі неправильні концепції. Так, наприклад, говорячи про козацтво, Колесса ідеалізував його, не беручи до уваги класового розшарування. Поряд з терміном Русь він іноді вживав неправильний термін Русь-Україна, тенденційно вигаданий істориками буржуазно-націоналістичного напряму. Особливо це стосується його роботи «Українські народні думи (Перше повне видання)», Львів, 1920.

Однак ці слабкі моменти робіт Колесси, в яких відбились хибні концепції буржуазної історіографії, не применшують великих його заслуг у вивченні українського епосу. Блискучі записи мелодій дум, зроблені вченим, залишаються й досі унікальним, неперевершеним явищем в українській музичній фольклористиці. Його теоретичні праці про думи, побудовані на величезному фактичному матеріалі, по-новому висвітлювали питання словесного і, зокрема, музичного стилю дум, показали їх самобутню красу, оригінальність, їх визначне місце серед епосу слов'янських народів. У 1918 році за роботу «Про віршову і музичну форму дум» Віденський університет присвоїв Ф. М. Колессі звання доктора слов'янської філології.

Довголітня праця над думами не відвернула уваги вченого від інших проблем. В той час Колесса здійснив найбільше експедицій в Кар-

пати: Ужгородський район (1910), Пряшівщину (1912), Південне Підкарпаття, мав намір їхати на Мараморощину, але цьому перешкодила імперіалістична війна.

В міру заглиблення вченого в народний побут і мистецтво в його працях все виразніше виступає тенденція розглянути пісню у зв'язку з історичними умовами, в яких вона виникла і розвивалась. Це виразно помітно в його роботі «Українська народна пісня, її мелодична і ритмічна будова» [1] — єдиній роботі, яку Колесса зміг надрукувати німецькою мовою в роки війни.

Наголошуючи на суспільній ролі музичного фольклору, Колесса писав: «Українська народна музика дає погляд на довговікову дорогу, яку пройшов український народ у своєму духовному розвитку, та освітлює в історичній перспективі перехрещування культурних впливів, як вони йшли по собі, оставляючи слід в народній творчості... Українські народні пісні в'яжуться тісно з духовним життям українського народу як його найсильніший вислів» [2].

В українському музичному фольклорі він розрізняв три інтонаційні пласти, які відбивають три етапи в розвитку інтонаційно-ладового мислення: етап первинних оліготонічних звукорядів, уяву про який дає старовинна обрядова пісня (колядки, веснянки), що зберегла сліди первісно-общинного устрою, етап діатонічних ладів, хроматизованих в українській пісні, найбільш яскраво представлений в «невольницьких плачах» і думах, етап октавної побудови мелодії з визначеною тонікою, ввідним тоном та модуляціями (пісні кінця XVII ст., лірично-побутові пісні, романси). В сучасній пісенності Колесса відзначав сплетіння всіх трьох інтонаційних пластів з перевагою діатонічного. Накреслена Колессою історична періодизація розвитку ладово-інтонаційного стилю української пісні, яка базувалась на попередніх дослідженнях, зроблених у цій галузі П. Сокальським, створила основи для історичної систематизації пісень, для дальшого вивчення інтонаційно-ладової будови українського пісенного фольклору.

Дослідження Колесси в галузі народної пісні значно активізувалися в 20-х роках. На творчу діяльність вченого позитивно вплинуло його зближення з радянською наукою.

Надзвичайно важкі умови життя західноукраїнських трудящих, які були насильно відірвані від Радянської України і потрапили під владу буржуазно-поміщицької Польщі, зумовили значне піднесення революційно-визвольного руху на західноукраїнських землях та боротьбу за возз'єднання в Українській Радянській державі. Незважаю-

---

[1] «Österreichische Monatschrift für den Orient», 1916. Надрукована українською мовою у 1918 р. під назвою «Наверствування і характерні признаки українських народних мелодій» в Записках Наукового товариства ім. Шевченка (тт. 126—127).

[2] «Наверствування і характерні признаки українських народних мелодій», стор. 78.

чи на великі перешкоди з боку польського уряду, передова інтелігенція західноукраїнських земель всіляко прагнула зав'язати контакт з діячами молодої радянської науки, культури.

З утворенням при Академії наук УРСР Музично-етнографічного кабінету Колесса вступає в активну переписку з К. Квіткою, який очолював цей кабінет. Обидва вчені намагаються активізувати роботу на ниві української фольклористики, спрямувати її по єдиному ідейному руслу. Майже паралельно з методичними роботами К. Квітки [1] опубліковані розвідки Ф. Колесси «Про вагу наукових дослідів над усною словесністю» [2], «З царини української музичної етнографії» [3], в яких він рішуче виступив за наукові методи збирання та вивчення народної творчості, за використання кращих традицій вітчизняної і світової музичної фольклористики.

Наприкінці 20-х років в радянських виданнях були надруковані важливі роботи Ф. Колесси «Українська народна пісня на переломі XVII—XVIII ст.» [4] та «Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку» [5], які свідчили про зростання теоретичного рівня вченого, про еволюцію його поглядів на ряд явищ. Статті ніби доповнювали одна одну, створюючи широку панораму розвитку української пісні — від її найдавніших записів, що збереглися в українській фольклористиці, до сучасних пісень-новотворів. Особливо цікавою з погляду розуміння вченим вузлових питань фольклору була друга стаття. У висвітленні розвитку народної творчості, процесу її виникнення Колесса близько підійшов до матеріалістичного розуміння фольклору. «Усна творчість,— писав він,— ніколи не стоїть на одному місці, а постійно йде вперед, неначе переходить процес живого організму... Появу нових пісень приводить за собою звичайно зміна громадського устрою, суспільних відносин, важливі історичні події, що мають вплив на життя народних мас» [6].

Якщо в ранніх своїх працях Колесса схильний був перебільшувати роль індивідуальної творчості в фольклорному процесі, то тепер він справедливо наголошував, що індивідуальний вклад творця тільки тоді стає народним, коли він пристосується до вироблених на протязі століть образів народної творчості та її стилю [7], коли пройде «довгий процес вигладжування, шліфування під впливом колективної твор-

---

[1] К. Квітка, Професіональні народні співці і музиканти. Програма для досліду їх діяльності й побуту, УАН, 1924; його ж, Потреби в справі дослідження народної музики на Україні.—«Музика», 1925, № 2—3.

[2] Див. «Літературно-науковий вісник», Львів, 1922, кн. VII—VIII.

[3] ЗНТШ, 1925, тт. 136—137, стор. 119—138.

[4] Журн. «Україна», 1928, кн. II, стор. 47—82.

[5] Вид-во УАН, 1928.

[6] Ф. Колесса, Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку, стор. 73—74.

[7] Там же, стор. 97.

чості»[1], тобто вчений ставив індивідуальний задум у тісний зв'язок з народною традицією.

Але найбільшої уваги заслуговує оцінка Колессою нового фольклору. Докладно аналізуючи нові заробітчанські пісні про еміграцію, нові балади, вчений прийшов до висновку, що теорія про відмирання фольклору, яку й він частково поділяв в своїх ранніх працях, є хибною.

Колесса був тієї думки, що фольклор на сучасному етапі розвивається менш інтенсивно, ніж на попередніх, проте народ не перестає творити, і сучасні пісні своїми художніми особливостями не тільки не поступаються перед традиційним фольклором, але навіть «відзначаються більш логічним пов'язанням частин цілого, реалізмом в зображенні живої дійсності...», нові заробітчанські пісні Колесса оцінював як «причинок до історії пролетаризації українського селянства»[2].

У пізніше написаній статті, присвяченій В. Гнатюкові[3], Колесса ставить відомому фольклористові в заслугу те, що той «заперечив давні погляди й утерті фрази про «завмирання» народної творчості, що так вдомашнилися... з часів Цертелєва, Лукашевича, Метлинського»[4].

Завдяки широкій публікації праць Колесси у вітчизняній і закордонній пресі його авторитет як вченого зростав не тільки на Україні, але й за її межами. 20-і роки ознаменувались його активною участю в ряді міжнародних з'їздів, конгресів. У 1924 р. як член Наукового товариства ім. Шевченка він бере участь у I конгресі слов'янських географів та етнографів у Празі, в 1927 р.— у II конгресі в Польщі, в 1929 р.— в I з'їзді філологів-славістів у Празі, 1930 р.— у Міжнародному конгресі народного мистецтва в Антверпені. Всюди Колесса виступає як захисник прогресивних принципів української культури.

Важливе не тільки наукове, а й політичне значення мала його доповідь, виголошена на II з'їзді географів та етнографів у Польщі, «Характерні ознаки західноукраїнських музичних діалектів в мелодіях народних пісень Лемківщини»[5], в якій Колесса показав генетичне споріднення народної культури найбільш віддаленої на захід етнографічної групи українців-лемків з загальноукраїнською. Це було відповіддю окремим польським вченим, які поширювали псевдонаукові, шовіністичні теорії про неукраїнське походження лемків, гуцулів. Думку про єдність української культури Колесса обстоював у виголошеній на I з'їзді слов'янських філологів цікавій доповіді «Карпатський цикл народних пісень, спільних українцям, словакам, чехам і полякам»,

---

[1] Ф. Колесса, Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку, стор. 74.

[2] Там же, стор. 96, 82.

[3] Див. Збірник праць, присвячених пам'яті Володимира Гнатюка.— «Матеріали до етнології й антропології», тт. XXI—XXII, Львів, 1929, стор. VII.

[4] Там же, стор. V.

[5] Див. «Pamiętnik II zjazdu słowiańskich geografów i etnografów w Polsce», Краків, 1930.

в якій показав спільні риси карпатського фольклору і фольклору західних слов'ян.

У 1929 р. в житті Колесси відбулася знаменна подія — він був обраний дійсним членом Академії наук Української РСР. Це сприяло подальшому зближенню вченого з радянською наукою, утвердженню його демократичних поглядів. Тільки тепер, після довгих років праці, Колесса звільнився з посади гімназійного вчителя, мав змогу більше часу приділити науковій роботі. Тіснішими стають зв'язки Колесси з радянськими вченими, а його праці впливають і на розвиток радянської фольклористики.

Найсерйознішим науковим досягненням Ф. Колесси цих років була праця «Народні пісні з Галицької Лемківщини» [1], яка підсумувала його багаторічні дослідження українського фольклору цієї території. За кількістю пісенного матеріалу, зібраного з одного етнографічного району (820 пісень з варіантами), дана збірка і досі не має собі рівних. Тут вперше Галицька Лемківщина постає у всій красі свого пісенного багатства. Колесса записав ці пісні під час трьох експедицій на Лемківщину у 1911—1913 рр., в основному в Сяноцькому, Горлинському та Новосандецькому повітах. В збірці подані різноманітні жанри фольклору карпатських українців, починаючи від календарно-обрядових і кінчаючи новими піснями про еміграцію. Локальні риси цього фольклору яскраво відбиваються, зокрема, у баладних, дівочих, парубоцьких піснях, широко представлених у збірці.

Докладна і повна нотація словесного і музичного тексту, до якої завжди прагнув Колесса у своїй роботі, збереження діалектних особливостей пісень забезпечили роботі велику пізнавальну цінність. Досі вона є найбагатшим джерелом для ознайомлення із змістом, локально-специфічними особливостями поетичного та музичного стилю лемківських пісень. Дбайливий запис варіантів дозволяє простежити за процесом побутування кожної пісні. Слід звернути увагу ще на одну особливість цієї та інших збірок Колесси, на так звані «паралелі», подані до кожної пісні. Ця, на перший погляд, непомітна, але дуже цінна риса, яка, до речі, вперше з'являється в українській музичній фольклористиці в роботах Колесси, була доказом тяжіння вченого до типологічного вивчення фольклору. Щоправда, остаточно стати на цей шлях йому заважало надто велике захоплення формою пісні, яку він не завжди розглядав у зв'язку із змістом. Це досить виразно помітно в систематизації матеріалу збірки, здійсненій за типовими ритмоформулами (згідно І. Крона).

У великій вступній статті до цієї збірки Колесса висловив цінні спостереження про інтонаційно-ладову та ритмічну структуру лемківських пісень, слушно відмітивши, що лемківські пісні з погляду збереження в них виразно архаїчних елементів «дають багатий матеріал

[1] Див. «Етнографічний збірник», т. XXXIX—XL, Львів, 1929.

для того, щоб прослідкувати повільний перехід від середньовічних ладів до нової октавної системи шляхом різних модифікацій» [1].

В результаті багаторічного вивчення українського фольклору Карпат Колесса прийшов до висновку про існування окремого карпатського пісенного стилю, в якому виявляються три діалектні різновиди: гуцульський, бойківський та лемківський. Важливе значення для науки мав його висновок про те, що фольклор карпатських українців виявляє в своїх основах і типових формах безсумнівну приналежність до українського материного пня і нерозривну спільність з українськими діалектами музичними, відбігаючи від них лише у своїй надбудові, у новіших верствах пісенних. Цю важливу тезу вчений ще ширше обгрунтував у роботі «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних та колядок) на Закарпатті» [2], першим в українській фольклористиці показавши важливе значення музичного фольклору для вивчення проблеми етногенезу.

В 30-х роках багато уваги вчений присвятив критично-публіцистичній діяльності. Він досить часто виступав з статтями в пресі, рецензіями, багато з яких було безпосереднім відгуком на актуальні теми тодішньої фольклористики.

У зв'язку з загостренням загальної кризи імперіалізму, і, зокрема, в західноєвропейських країнах, дедалі більше з'являлось ревізіоністських течій в буржуазній науці. Під впливом реакційної естетики Ніцше у фольклористиці виникла «теорія» так званої зниженої культури. Її неприкритий цинізм найдужче виявився в працях Г. Наумана, який на догоду фашистським «вченим» намагався зобразити народ як інертну масу, нездатну до самостійної творчості, а фольклор — «зниженими культурними цінностями верхів».

В рецензії на книгу Г. Крейєра «Індивідуальна творчість в житті народу» [3] Колесса піддав гострій критиці реакційну тезу Наумана, який твердив, що ознака творчої індивідуальності властива лише «верхам». Колесса неодноразово підкреслював, що творча індивідуальність не є класовим поняттям. Як послідовний захисник демократичних принципів у фольклористиці, він відстоював глибоко народні основи фольклору. «Народні пісні,— писав він,— так само, як і мова, є органічним витвором народного духа: вони живуть і розвиваються в тісному зв'язку з життям народу, як його найсильніший вислів». Принципово важливе значення мала правильна оцінка вченим творчих здібностей народу, ствердження високого ідейно-естетичного змісту фольклору.

Багато видатних вчених поважало Ф. М. Колессу за його прогресивні погляди. Неодноразово звертались до нього за порадами Б. Барток, Д. Зеленін, А. Хибінський. Тісна творча співдружність зв'язувала

[1] Ф. Колесса, Народні пісні з Галицької Лемківщини, стор. XLV.
[2] Див. «Науковий збірник», Вид-во «Просвіта», Ужгород, 1934, кн. X.
[3] Див. «Slavia», Прага, 1934, зош. 1—2, стор. 275—276.

Колессу з видатним польським етнографом К. Мошинським. За його пропозицією Колесса взяв участь в фольклорній експедиції на Полісся (1932), на матеріалі якої написав цінну розвідку «Народна музика на Поліссі» [1], показавши в ній діалектні особливості українських пісень цієї території, а також їх тісний зв'язок з білоруським та російським фольклором.

Важливим внеском у вивчення слов'янських фольклорних зв'язків була і інша робота вченого того ж часу — «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії» [2], де Колесса дав глибокий аналіз численних варіантів цієї балади, що широко побутує у східних та західних слов'ян. Маючи великий досвід фольклористичної роботи, Ф. М. Колесса опублікував у 1938 р. перший посібник з українського словесного та музичного фольклору «Українська усна словесність», де зробив цінну спробу показати словесний фольклор паралельно з музичним. З погляду вдало відібраного матеріалу, який давав досить повне уявлення про українську народну творчість, робота становила значний інтерес, і не випадково вона була високо оцінена видатним радянським вченим М. Азадовським, який ставив її на перше місце серед всіх відомих йому російських і західноєвропейських видань такого типу [3]. Але, на жаль, в теоретичній частині ця робота мала ряд методологічних недоліків.

Одною з найзначніших робіт Колесси 30-х років були «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка» (1939), яку він присвятив 125-річчю з дня народження великого Кобзаря. Вчений тут глибоко проаналізував поетичний стиль Шевченка, показав органічний зв'язок його творчості з народною піснею, зумівши оцінити яскраву самобутність та індивідуальність творчого почерку поета.

Інтерес до проблеми зв'язків народної творчості з професійною помітний і в інших роботах Колесси тих років, зокрема в розвідках «Як розумів Лисенко проблему гармонізації українських народних пісень» [4], «Народно-пісенна ритміка в поезіях Івана Франка» [5]. Цей інтерес випливав із принципово вірної оцінки дослідником основоположного значення фольклору для розвитку професійного мистецтва. Будучи вченим широкої ерудиції, Колесса дав досить грунтовну розробку цього питання в галузях літератури і музики.

Переломним в житті та діяльності Філарета Михайловича Колесси був 1939 рік. Народ західноукраїнських земель був звільнений від іноземного панування і возз'єднався з своїми єдинокровними братами в Українській Радянській Соціалістичній Республіці. З перших же днів

---

[1] Див. «Українська музика», 1939, № 1.

[2] «Lud słowiański», Краків, 1934, т. III, зош. II; 1937, т. IV, зош. I.

[3] Лист М. Азадовського до Ф. М. Колесси від 1. VII 1940 р. (Особистий архів Ф. М. Колесси.)

[4] «Українська музика», 1937, № 9—10.

[5] «Народна творчість», 1941, № 1.

встановлення Радянської влади в західних областях України Колесса віддає весь свій талант, знання, енергію будівництву радянської культури. Це було природним в силу демократичних переконань вченого, якими він керувався протягом всього свого життя.

Зазнавши немало труднощів, Колесса тільки за Радянської влади здобув те справжнє визнання, на яке здавна заслуговував як видатний вчений та громадський діяч. Йому вперше була надана університетська кафедра, він одержав можливість виховувати молоді кадри фольклористів. Тільки тепер здійснилась його давня мрія — наука про фольклор стала справою широкого загалу.

Незважаючи на похилий вік та поганий стан здоров'я, вчений брав активну участь в науковому та громадському житті. Ставши керівником кафедри фольклору та етнографії Львівського державного університету, а у 1940 р.— директором Державного етнографічного музею у Львові, Колесса розгорнув широку діяльність по вивченню фольклору й матеріальної культури західноукраїнських земель.

У ті роки вчений глибше знайомиться з марксистсько-ленінською теорією, намагається по-новому переосмислити ряд теоретичних проблем фольклору. В працях класиків марксизму-ленінізму він знаходить обгрунтування багатьох своїх поглядів — про демократичні джерела народної творчості, про її історичний розвиток, залежність від закономірностей розвитку всієї культури. Він зав'язує творчі стосунки з радянськими фольклористами Ю. Соколовим, М. Азадовським, бере участь в союзних виданнях.

У 1940 р. в журналі «Новый мир» була опублікована його стаття «Об украинском фольклоре», що мала велике значення для популяризації української народної творчості серед радянських читачів. В ній вчений вперше дістав можливість на повний голос розповісти про тяжке становище, в якому сотні років перебували трудящі на західноукраїнських землях, про той гніт, що тяжів над ними за часів австро-угорської монархії, а згодом і буржуазно-поміщицької Польщі. Вчений глибоко усвідомлював значення великого перелому, який стався в житті українського народу. «З приєднанням Західної України до Радянського Союзу зник штучний кордон, що розсікав живий організм українського народу. Західна Україна, визволена від польського гніту, ввійшла в дружну сім'ю радянських народів і злилась в одне нероздільне ціле з своєю дніпровською прабатьківщиною. Цей факт,— писав вчений,— творить цілу епоху в історії українського народу» [1].

В цій статті Колесса дав огляд найважливіших жанрово-тематичних груп західноукраїнського фольклору, загостривши увагу на піснях соціального змісту — про кріпацтво, рекрутчину, еміграцію тощо, які найменше вивчались дорадянською фольклористикою.

---

[1] «Новый мир», 1940, № 9, стор. 202.

Того ж року Ф. М. Колесса надрукував статтю «Хмельниччина в українських народних піснях і думах» [1], яка була важливим доповненням до циклу праць Колесси про українські думи. Дана робота, як і інші розвідки Колесси радянського періоду, свідчила про те, що вчений все міцніше ставав на позиції історизму у вивченні народної творчості.

Віроломний напад фашистської Німеччини перервав мирну працю радянських людей. Але одразу ж після визволення західноукраїнських земель від німецько-фашистських окупантів у 1944 році Колесса знову активно включився в наукову діяльність. 1945 р. під його керівництвом вийшла одна з перших у радянській фольклористиці збірка «Фольклор Вітчизняної війни». Провідною ідеєю всієї збірки, як наголошував Колесса у вступній статті, є «ненависть до гітлерівської Німеччини та жадоба помсти та відплати за заподіяні кривди, з одного боку, з другого — радість за світлу перемогу Червоної Армії, яка відвернула від українського народу смертельну небезпеку і забезпечила тріумф соціалістичної ідеї над чорною фашистською реакцією» [2].

Фольклорні матеріали збірки, в яких яскраво відбилась героїчна боротьба радянського народу проти фашистських поневолювачів, є цінним історичним документом нашого часу. Вони, по суті, стали поетичним літописом подій Великої Вітчизняної війни.

Останні важливі праці Ф. Колесси були присвячені трьом його великим вчителям — І. Франкові, Лесі Українці і М. Лисенку. Тут вчений показав величезну роль цих видатних митців у розвитку української фольклористики, вперше повністю опублікував у цих роботах листи М. Лисенка і Лесі Українки, збагативши сторінки їх творчої біографії новими відомостями.

В роботі «Улюблені пісні Івана Франка» вчений подав народні пісні, які на прохання письменника записав від нього ще у 1912 році. В теоретичній частині роботи показані видатні заслуги Франка не тільки в історії вивчення словесного, але й музичного фольклору.

Для українського музикознавства велику цінність мають «Спогади про Миколу Лисенка», якими завершується цикл праць Колесси про композитора. Провідною ідеєю роботи є ствердження демократизму творчості Лисенка, що визначив також спрямування діяльності цілої плеяди його послідовників. «Лисенко створив нову добу в історії української музики, повернувши її на шлях обнови і відродження в народному дусі. За напрямом, який він вказав, пішло ціле молодше покоління українських музикантів: Левко Ревуцький, Лятошинський, Людкевич, Барвінський, Вериківський» [3].

Наполеглива і плідна праця Ф. М. Колесси була високо оцінена Радянським урядом — у 1946 р., в 75-у річницю з дня народження

---

[1] Див. «Записки історичного та філологічного факультетів Львівського університету», т. I, Львів, 1940, стор. 41—58.

[2] Ф. Колесса, Фольклор Вітчизняної війни, Львів, 1945, стор. 14.

[3] Ф. Колесса, Спогади про Миколу Лисенка, Львів, 1947, стор. 33.

і 50-у річницю наукової діяльності, він був нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора. В цьому ж році його було обрано депутатом Верховної Ради УРСР.

В цей період Колесса працював над рядом інтересних проблем («Залишки билинного епосу в українському фольклорі», «Обнова фольклору і фольклористики в західних областях України»). Як свідчать його листи до інших вчених, в нього було чимало нових творчих задумів. Проте багатьом з них не судилося бути здійсненими. Філарет Михайлович Колесса помер 3 березня 1947 року.

*
*

Більш ніж піввікова науково-творча діяльність академіка Філарета Михайловича Колесси мала велике прогресивне значення для розвитку української культури. Ми сміливо можемо назвати його класиком української фольклористики. Стоячи у перших рядах передових діячів свого часу, Колесса як вчений, композитор, громадянин віддав багато творчих сил для розвитку прогресивного напряму в українській науці та мистецтві.

Творчий шлях Колесси, як і багатьох його сучасників, був нелегким, часто суперечливим. Зайняти правильні позиції у принципових питаннях, краще зрозуміти насущні потреби свого часу допомогла йому творча співпраця з І. Франком, тісні зв'язки з М. Лисенком, Лесею Українкою. Всю свою наукову діяльність останніх років життя вчений спрямував на зміцнення і розвиток радянської науки.

В галузі фольклористики Колесса є найкрупнішим українським вченим, що першим приступив до паралельного вивчення словесного та музичного фольклору. Його праці посідають почесне місце в європейській фольклористиці поряд з працями О. Кольберга, Є. Ліньової, Л. Куби, Б. Бартока, а виступи на міжнародних з'їздах, конгресах сприяли пропаганді української пісенної культури далеко за межами України і разом з тим принесли вченому світове визнання.

У цій статті висвітлено лише основні віхи творчої діяльності вченого. Аналізу теоретичних концепцій Ф. Колесси, їх значенню для сучасності присвячена окрема розвідка до книги його музично-фольклористичних та музикознавчих праць.

Перевидання науково-творчої спадщини академіка Ф. М. Колесси дасть можливість глибше зрозуміти та оцінити досягнення української фольклористики, без сумніву дасть поштовх для подальшої розробки цілого ряду важливих проблем українського епосу, пісенності, їх зв'язків з професійною творчістю, з творчістю братніх слов'янських народів, для вивчення яких вчений заклав міцний науковий фундамент.

С. Й. Грица.

МЕЛОДІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ

ПЕРША СЕРІЯ

СПИСАВ
ПО ФОНОГРАФУ
І ЗРЕДАГУВАВ
ФІЛАРЕТ КОЛЕССА

Про музичну форму дум

Хоч, почавши від публікації М. Цертелева з 1819 р., присвячено думам цілий ряд видань, коментарів і спеціальних наукових праць *, та літературна історія козацького епосу і досі ще не вияснена як слід; і досі не маємо повної, всесторонньої характеристики тієї пісенної групи і тієї форми поетичної творчості, для визначення яких прийнято в науці термін «думи». Дотеперішні спроби подати ближче визначення дум — не задовольняють, бо не охоплюють усіх тих признаків, що для кобзарських рецитацій є характерними й типовими **; дефініція виходить надто загальна і неясна, а границя між думами і піснями певно не проведена і не вияснена. Це знак, що дотеперішнім дослідженням про думи бракує належної повноти і обгрунтування; одною з причин є певно й те, що досі замало уваги присвячувано музичній формі дум.

Мелодії кобзарських рецитацій відомі хіба лише з тих зразків, які записав М. Лисенко від двох кобзарів: Остапа Вересая (з с. Сокиренців, Прилуцького повіту, Полтавської губернії — думи «Про Хведора Безродного» і «Про удову», в «Записках Юго-Западного отдела Русского Географического общества», 1873 р.) і П. Братиці (з с. Терешкова, Ніжинського повіту, Чернігівської губернії — думи «Про Хмельницького і Барабаша» в «Киевской старине», 1888, за липень) ***.

---

* З них найповніша і безперечно найбільш поглиблена — студія П. Житецького, Мысли о народных малорусских думах, К., 1893. Наукова література зібрана в таких працях: Е. Ткаченко-Петренко, Думы в изданиях и исследованиях, «Україна», 1907, т. III, кн. VII—VIII; В. Доманицкий, Кобзари и лирчики Киевской губернии, К., 1904; М. Сперанский, Южнорусская песня и современные ее носители, К., 1904; Б. Гринченко, Литература украинского фольклора 1777—1900 гг., Чернігів, 1901.

** Визначування дум, починаючи від найдавніших видань і досліджень аж до наших часів, обговорено у вищезгаданій статті Ткаченка-Петренка і в студії І. Єрофеєва, Українські думи і їх редакції, Записки Українського наукового т-ва в Києві, 1909, т. VI—VII.

*** В названій праці М. Сперанського подано, між іншим, два фрагменти рецитацій кобзаря Т. М. Пархоменка; та з них один (початок думи «Про Хведора Безродного») майже буквально повторює мелодію О. Вересая в запису Лисенка, з якого вивчив цю думу Пархоменко, а другого (початок думи про втечу трьох братів з Азова), що складається всього з шести фраз, зовсім не вистачає для характеристики рецитацій Пархоменка.

М. Лисенкові також завдячуємо цінну і донедавна єдину * студію про кобзарські мелодії «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем **. Та зрозуміла річ, що рецитації одного кобзаря дають замало матеріалу для загальніших висновків, бо мелодії дум не мають сталої форми, і кожний кобзар виявляє інший варіант рецитації; при тому відміни в мелодіях бувають далеко значніші і більш індивідуальні, як у текстах, а різниці виходять тим замітніші, чим більші простори розділяють кобзарів.

Коли ж записи, зроблені від одного кобзаря в різних відступах часу, інколи різняться між собою навіть доволі значно, то треба здогадуватися, що ще більші різниці можна б виявити в рецитаціях кобзарів різних генерацій.

Та зі славними кобзарями XIXст., яких слухали ще М. Цертелєв, М. Максимович, А. Метлинський, П. Куліш і інші, зійшло в могилу безповоротно велике багатство кобзарських мотивів. Згадаймо ще й дуже значне зубожіння кобзарського репертуару дум під теперішню пору, то зрозуміємо, яка велика, невіджалувана шкода вийшла для науки через те, що ніхто не взявся за систематичне записування мелодій дум в той час, коли вони ще сильніше трималися в народній пам'яті. Однак і тепер ще не минув час, коли можна розшукати мелодії дум що відзначаються старовинним характером і значною різнорідністю *** це доказує наша збірка, хоч вона зложена доволі випадковим способом.

Основною і вихідною точкою наших помічень про музичну форму дум є теперішній стан кобзарських рецитацій, ілюстрований оцією збіркою. Для досліджування пісенної форми дум бажане зібрання якнайбільшого числа варіантів, що дають змогу пізнати біологічну [1] сторону мелодій, як на це звертають особливу увагу новіші дослідники

---

* В 1909 р. появився реферат Ф. Колесси, виголошений на конгресі Міжнародного музичного товариства у Відні: Über den melodischen und rythmischen Aufbau der ukrainischen rezitierenden Gesänge, der sogenannten «Kosakenlieder» (III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 1909, стор. 276—299).

** Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I, 1873.

*** Про це, між іншим, впевняють нас: 1. Статті Опанаса Григоровича Сластіона, який нараховує більше сорока живучих кобзарів у Полтавській, Харківській і Чернігівській губерніях (Кобзарь Михайло Кравченко и его думы, «Киевская старина», 1902. кн. V; Мелодії українських дум і їх записування, «Рідний край», 1908, № 36—46; Записування дум на фонографі, «Рідний край», 1909, № 22—24; Кобзарі, «Рідний край», 1910, № 43; 2. Перелік живих кобзарів у статті В. Доманицького; 3. Виступи кобзарів на археологічних з'їздах в Харкові й Катеринославі, а також кобзарські концерти в Києві і інших містах.

[1] Термін введений представниками порівняльного музикознавства на означення її акустичних, конструктивних властивостей та еволюційних процесів. Див. R. W a l l a s c h e k, Anfänge der Tonkust, Leipzig, 1903, зокрема, R. L a c h, Die Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme, Leipzig, 1924. (Тут і далі арабськими цифрами позначені примітки упорядників. — *Ред.*)



Климентій Квітка.

в галузі музичної етнографії *. В нашій збірці подано записи дум від семи співців з Полтавської губернії, що виявляють один тип рецитації в семи відмінах. Кожний співак рецитує всі думи свого репертуару «на один голос», в одному виробленому стилі, який він перейняв від свого вчителя. А оскільки рецитування дум має деякі ознаки імпровізації, то ж і не дивно, що кобзар змінює перейнятий мотив і формує його відповідно до свого індивідуального смаку і впливів, яким він підлягає, так що рецитація кожного кобзаря зокрема творить окремий взірець — варіант у ширшому розумінні цього слова, який з часом підлягає дальшим змінам. Таких взірців є саме стільки, скільки знайдеться кобзарів, чи взагалі співаків, що рецитують думи. З того ясно, що в нашому виданні приходиться порядкувати думи не за темами, але за співаками, від котрих вони записані. Коли ж найстарший цикл дум виробленим епічним складом і змістом зовсім виразно відділюється від дум пізнішої формації, то у віршовій формі і в мелодії ці різниці зовсім не виступають, і виникає питання, чи були вони коли-небудь. Постійна музична форма при різнорідності змісту надає органічну одноцільність репертуарові кобзаря, як його найбільш характерна, індивідуальна ознака. Одною з найважливіших задач нашого дослідження вважаємо вияснення відношення між думами та народними піснями й усталення критеріїв, за допомогою яких можна б виявити ближчий або дальший ступінь споріднення між різними взірцями і варіантами кобзарських рецитацій.

Хоч нашої збірки не вистачає для того, щоб ми могли показати, як жиє і розвивається дума в народній традиції, як складається в ній перехрещування різнорідних впливів, як усе те відбивається на сплітанню і дробленню варіантів, зв'язаних з територією і співацькою групою чи школою, то все ж таки на основі зібраного досі матеріалу можемо поробити деякі вказівки і в цьому напрямі.

Аналіз музичної форми кобзарських рецитацій дозволяє нам глянути на думи з нової точки, відкриває нові перспективи, а, виходячи з теперішнього стану дум, може кинути деяке світло і на їх історію, може полегшити розв'язання літературних проблем, що в'яжуться з досліджуванням українського епосу, як справедливо зазначає проф. М. Грушевський.

І. Ритміка

У багатій скарбниці української народної поезії думи різко відзначаються своєю формою і способом традиції, через що творять окрему групу, об'єднану також історичним змістом пісенного матеріалу.

---

* Ilmari Krohn, упорядник монументального збірника фінських народних мелодій (Suomen Kansan Sävelmiä II. Laulusävelmiä 9, стор. V); Ottokar Hostinsky, Mitteilungen über das tschechische Volkslied in Böhmen und Mähren (III. Kongress der Int. Mus. Ges., Wien, 1909, стор. 269); Česka svĕtska píseň lidová, Praha, 1906.

Особливості дум у вільній ритмічній і мелодичній будові такі помітні, що вже на перший погляд легко можна відрізнити думу від звичайної пісні.

Мелодія думи має форму речитативу *, що пристосовується вповні до потреб тексту і до ритму слів, передаючи по можливості вірно природну декламацію й ілюструючи музикою текст в далеко більшій мірі, ніж це можливо в звичайних піснях. За словами М. Лисенка, «уся суть, увесь глибокий інтерес музики історичних дум міститься в музикальній декламації» **.

В думах мелодія висуває всюди граматичні наголоси відповідного тексту, отже, ритмічна форма музичних фраз залежить від укладу складів і наголосів у відповідних віршах. Щоправда, і в звичайних піснях проявляється тенденція погоджувати граматичні наголоси із мелодично-ритмічними; одначе тут мелодія першої строфи накидає цілому текстові пісні свої сталі наголоси, що часто-густо не узгоджуються з наголошуванням слів у прозі.

Мелодія дум не має сталої форми, як у піснях, а через те фрази, зв'язані з віршами тексту, не виявляють ніякої постійної схеми в розміщенні нотних вартостей і наголосів; взагалі, в думах нема такого правильного повторювання ритмічних мотивів, як у звичайних піснях. Проте, не можна сказати, що мелодії дум є аритмічні. Показують це ясно, без всякого сумніву, записи дум, зроблені за допомогою фонографа, які оце перший раз виходять в нашому виданні ***.

Так, у рецитаціях співців миргородської групи, особливо ж обох Кравченків, наголоси йдуть правильною чергою у приблизно однакових відступах один від одного, а в деяких фразах визначування наголосів буквально співпадає з тактуванням метронома. Число наголосів у паралельних віршах найчастіше буває однакове і хитається, звичайно, між 2 і 4.

Експресія наголосів в'яжеться, як звичайно, з протяжністю нотних вартостей, з контурами мелодичного рисунку, а також з прикрасами мелодії (Vorschlag, Pralltriller, Mordent). Кобзар М. Кравченко так виразно визначує наголоси, що його рецитація дуже наближається до

* Ще Костомаров зазначив, певно, на основі своїх помічень з 1840-х років, що спосіб співання дум склонюється до речитативу, однак не відзначається монотонністю великоруських билин (Историческое значение южнорусского народного песенного творчества). М. Лисенко характеризує спів Ост. Вересая і П. Братиці як «мелодичний речитатив», у Вересая він переплетений кучерявими фразами звичайно в закінченнях періодів.

** М. Лисенко, цит. праця, стор. 350—351. Див. П. Житецький, Мысли о народных малорусских думах, стор. 6—7.

*** Тут годиться зазначити, що без фонографа дуже трудно було б записати мелодії дум при їх змінливій формі хоч би лише з приблизною вірністю. Фонографічні ж записи дають підставу для того, щоб можна було щось певніше сказати про музичну форму дум. Про значення фонографа для музичної етнографії див. Carl Stumpf, Das Berliner Phonogrammarchiv («Internationale Wochenschrift», Berlin, 1908, Februar).

скандування *. Верхівки сканзії, тобто тези, творять неначе канву, на якій вирізуються всякі ритмічні узори. Відступи між двома тезами можна звичайно виміряти чверткою ♩ = 80 М. М.). Це дає нам підставу вважати таку чвертку за одиницю міри (Zählzeit) при визначуванні ритму рецитації.

Наголошена нота разом з дальшими ненаголошеними творить малу групу нотних вартостей, яка найчастіше відповідає тактові $^2/_8$. Оці малі такти виповнюються різнорідним ритмічним змістом, наприклад:



Часом два такти стягаються у форму тріолі:



або квінтолі:

Рідше зустрічаємо такт або два такти, виповнені одною нотою; буває це на початку або в кінці фраз.

Такти, як бачимо, виповнюються переважно дрібними нотними вартостями. Наголошені склади розділені ненаголошеними; лише спорадично стають поряд два наголоси.

Кобзар охоче вживає різнорідних тактів на переміну, тому ж у рецитаціях не може бути й мови про однакові віршові стопи.

Ми зазначили вище, що відступи між наголосами бувають лише приблизно однакові; побіч нормальних тактів в об'ємі одної чвертки з'являються надмірні такти, що обіймають більше як одну чвертку

, і неповні такти, що не

* Те саме відзначає О. Сластіон («Рідний край», 1908, № 36).

виповнюють цілої чвертки  або коли ♪ ♪ коротше видержані, дорівнюють двом вісімкам тріолі *; також паузи викликають різниці у відступах між акцентами. Причиною тих нерівномірностей є залежність ритму мелодії від укладу слів у тексті. Ритмічний зміст поодиноких тактів залежить від того, скільки ненаголошених складів вміщається між двома наголосами. Це вже річ вправного співака рецитувати слова думи так, щоб їх наголоси йшли по собі в рівних відступах; для перегороджування наголосів і виповнювання контурів мелодії кобзарі дуже часто вживають односкладові слівця без значення, як: *а*, *та*, *ой*, *гей*, *то*, *то й*. Мелодії дум взагалі відзначаються дуже дробленим ритмом, що пливе переважно вісімками, вісімковими тріолями і шістнадцятками, причому кожна нотка відповідає осібному складові підходячого тексту, як у ритмічній декламації; це надає думі характер речитативу і різко відрізняє її від пісні. Отже, коли на початку і в середині кожного періоду спів кобзаря пливе бистрим речитативом, то мелодичний елемент приходить до повного значення аж у закінченнях періодів: тут зустрічаємо групи нот, сполучених каблучкою, а подекуди мелодія укладається зовсім виразно в музичні такти.

Вслухаючись уважніше в рецитацію, помічаємо в кожній фразі один сильніший наголос (у довших фразах можна відрізнити більше таких наголосів), що домінує над сусідніми наголосами і зазначується також контурами мелодичного рисунку. Оці сильніші наголоси звичайно йдуть після легких нот (Auftakt), якими починаються фрази; вони вказують на сполучення дрібних ритмічних груп у більші цілості, що відповідають тактам $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$. Однак вільний ритм думи, що наближається до ритму декламації, не допускає правильного тактування, бо ж відступи між черговими наголосами не завжди однакові; їх не вирівнює мелодія так, як це буває в звичайних піснях, і хоча пересування наголосів відбувається в доволі вузьких границях, — у мелодіях дум не можна провести визначування тактів без порушення вільного ритму рецитації. Та правильне визначування наголосів орієнтує дуже добре в ритмі мелодії.

Деяку схожість з ритмікою дум знаходимо в українських похоронних плачах, що зберігають в значній мірі вільну форму імпровізації; щоправда, в плачах мелодія більш протяжна, співана, ніж рецитована, однак вона не має сталої форми і пристосовується у визначуванні наголосів до відповідного тексту **.

---

* Такі дві коротше видержані вісімки зазначуємо як дуоль: ♪ 2 ♪ .

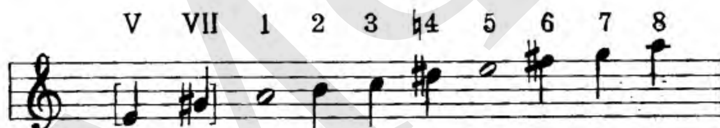
** Ф. Колесса, Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907, стор. 42—43.

Дальшу аналогію до вільного ритму українських народних дум також можна б вбачити в рецитаціях церковної відправи.

Кобзар, рецитуючи думу, то прискорює, то уповільнює темп, рецитація часто переходить у вільне *rubato* або й *parlando*, отже, вірний запис такої капризної мелодії зустрічається з великими, часто непереможними труднощами, особливо в передачі ритму, тому-то ми не робимо собі ілюзії, що наші записи якраз у цьому напрямі відповідають усім вимогам. Та коли ми на основі фонографічних знімків встигли відгадати і бодай з приблизною вірністю передати вільний ритм кобзарських рецитацій, то це буде кроком вперед у досліджуванні музичної форми дум *.

II. Звукоряд

Мелодія рецитацій М. Кравченка і інших співців миргородської групи основується на дорійському ладі [1] з малою секундою між другим і третім та шостим і сьомим ступенями. Цей лад підлягає в кобзарів такій модифікації, що його четвертий ступінь звичайно підвищується на півтону **, внаслідок чого з'являється ще одна мала секунда (між четвертим і п'ятим ступенями) та збільшена секунда (між третім і четвертим ступенями); оця хроматизація ладу надає кобзарським рецитаціям орієнтального характеру:



* Для перевірювання ритму і приблизного визначування темпу вживали ми при списуванні дум метронома. В рецитаціях Кравченка чвертка приблизно дорівнює 80-й частині хвилини за метрономом Мельцеля (Mälzel), що відповідає звичайному визначенню темпу терміном *andante*. Очевидно, не було нашим наміром за допомогою метронома визначати темп дум з математичною докладністю; це не дасться провести навіть у строфічних піснях, не то в думах, і ми вище зазначили, що кобзарі в цьому напрямі користуються великою свободою. Та все ж таки у виданих оце рецитаціях надибаємо чимало фраз, а навіть цілих уступів, в яких чергові наголоси зовсім докладно сходяться з тактуванням метронома. Ці місця зазначено дужками вгорі над нотами.

[1] Оскільки Ф. Колесса вживав паралельно термін «скаля», лад і звукоряд, не завжди диференціюючи їх, в цьому виданні зроблені деякі виправлення відповідно до їх сучасного застосування в музикознавстві.

** В першій серії записів від М. Кравченка з 1908 р. (стор. 105) підвищення четвертого ступеня гами таке послідовне, що ми зазначуємо це сталими дієзами при ключі. В пізнішій серії записів від того ж Кравченка з 1909 р. і в усіх інших рецитаціях не помічаємо уже тої правильності. Все ж таки четвертий ступінь частіше буває підвищений, ніж непідвищений. Часом з'являється тут якийсь посередній тон на границі між цілим і півтоном, що зазначуємо знаком підвищення або зниження у дужках. Тут годиться зауважити, що термін «дорійський» лад нічого ще не говорить про походження мелодії.

Усі співці миргородської групи правильно вживають сім тонів дорійського ладу, що йдуть від тоніки вгору (1—7), та не всі досягають октави *.

Діапазон рецитації розширюється ще й нижньою домінантою винятково лише в двох думах М. Кравченка («Маруся Богуславка» і «Плач невольника») і в варіантах Гришка (всього два рази).

Ввідного тону зовсім не вживають: Опанас Барь, Остап Калний, Явдоха Пилипенко і Михайло Кравченко в думах «Про удову» і «Плач невольників» (схоплених в 1909 р.). Думи, схоплені від М. Кравченка 1908 р., виявляють правильне вживання ввідного тону виключно в закінченнях періодів. Це помітна різниця, що виявляється в рецитаціях одного ж кобзаря на протязі порівняно недовгого часу — одного року.

Рідко вживають ввідного тону Платон Кравченко (майже виключно в закінченнях періодів) і Гришко, частіше від усіх — Скоба (в «Удові» — 21 раз).

Зваживши, що ввідний тон властивий лише деяким варіантам і що у скалі (*a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*), яка лежить в основі усіх варіантів, сьомий ступінь ніколи не буває підвищений, — можемо догадуватися, що в мелодіях дум (як взагалі в українських народних піснях) ввідний тон не первісний, а появився пізніше **.

Не шкодить пригадати, що в західноєвропейській музиці ввідний тон починає поволі утверджуватися аж в XV ст.

Мелодії кобзарських рецитацій, побудовані на старому церковному звукоряді (Kirchentonart), треба віднести, очевидно, до давнішої пісенної верстви, в якій почуття тоніки і тональності не зазначується ще так виразно, як в піснях новішої формації, а побіч тоніки приходить також домінанта до значення другого осередка мелодії.

В рецитаціях М. Кравченка зустрічаємо по три й чотири фрази підряд, що спираються на домінанту так, що на хвилину забувається властива тоніка (*a*), і мелодія переходить в *e*-moll, про що впевнює нас мала терція *e—fis—g* та *dis* як ввідний тон до *e* (дума «Про піхотинця», уступи 8, 10, 11, 12, 14, 16 і т. д.). Звідси, здається, переноситься це *dis* до фраз, що спадають на властиву тоніку «*a*».

Таким чином, мелодія рецитацій обертається раз на верхній кварті, то знову повертається на нижню квінту. Оця постійна боротьба двох крайніх тонів квінти за панування над мелодією надає кобзарським рецитаціям особливого характеру і вдержує увагу слухача в безнастанному напруженні.

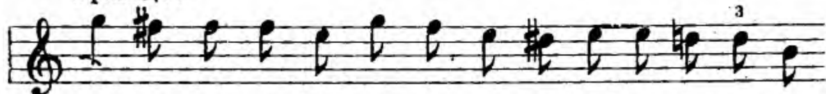
---

* Це можна у декого пояснити зірванням голосу. О. Сластіон засвідчує, що М. Кравченко давніше піднімав голос вище до справжніх «плачів», а тепер уже не годен.

** Не без підстави догадується М. Лисенко (цит. праця) і П. Сокальський («Русская народная музыка...»), що всі українські народні мелодії в давнішій фазі розвитку основувалися на діатонічних звукорядах, бо й досі збереглося чимало старовинних українських пісень у мольовій тональності, що не підвищують сьомого ступеня перед тонікою; це надає їм особливого архаїчного характеру (див. «Етнографічний збірник», т. XXI, Львів, 1906, № 60, 62, 58, 98).

Таку саму будову скали також виявляють згадані у вступі рецитації П. Братиці й Остапа Вересая, записані М. Лисенком в 1870-х роках *.

Братиця:



А ко- роль Ла- ди- слав ли- сти прий-ма- є, чи- та- є



І в ли-стах при- пи- су- є, на- зад їх од- си- ла- є.

Вересай:



Ей, джу- ро Я- ре- мо!

В кінці годиться ще зазначити, що мелодія в рецитації найчастіше підноситься вгору раптовими скоками (терціями, квінтами), а вниз лагідно спадає секундами; напрям мелодії можна б взагалі охарактеризувати як спадаючий.

III. Огляд і класифікація музичних фраз

Коли нелегко знайти зовсім певні критерії, що виявляли б спорідінення між мелодіями звичайних пісень з правильною будовою і тактовим укладом, то багато труднішим є це завдання стосовно до вільних кобзарських рецитацій.

Кожна рецитація складається з фраз всякої довжини, які при великій подібності і монотонності все ж таки виявляють такі різниці, що в одному варіанті не багато знайдеться фраз, які в усіх подробицях буквально співпадають.

Отже, якщо ми хочемо порівнювати варіанти одні з одними та виявляти подібності й різниці, які заходять між ними, мусимо знайти ключ до групування фраз за спільними ознаками.

---

* Мелодії дум Ост. Вересая краще можна б зрозуміти, коли за основний тон скали приймемо *g*; хоч мелодія частіше висуває домінанту *d* до значення другого осередка, то це звичайна ознака пісень давнього складу, так само як каденція на нижній домінанті, що приходить лише при кінці думи. Коли б ми визнали *d* за властиву тоніку, то мусили б *g* вважати за субдомінанту, а часте уживання субдомінанти якраз характеризує мелодії, що підлягли впливам новітньої музики, чого ніяк не можна сказати про рецитації Вересая.

Подібність виступає передусім в закінченнях фраз і періодів. Також у тексті паралельні вірші стають до себе подібні, особливо в закінченнях, де згідність ритмічного акценту з граматичним і звукові асонанси ведуть за собою риму.

Зіставляючи однаково закінчені фрази одного якого-небудь варіанту, переконуємося, що вони виявляють коли не буквальну схожість, то в усякому разі близьке споріднення в мотиві, головних контурах мелодії, розміщенні наголосів, а навіть щодо обсягу тонів (*ambitus*).

Те саме помічаємо, зводячи однаково закінчені фрази з різних варіантів. Це дає нам підставу групувати фрази за закінченнями і кінцевими наголосами.

При такому порівнюванні і групуванні знаходимо значну кількість фраз, які з малими відмінами повторюються в декількох співців дум; це, безперечно, найбільш типові і характерні фрази, а рецитації, в яких вони приходять, можемо вважати варіантами одного типу.

Та кожний з порівнюваних варіантів виявляє ще й свої особливі фрази і звороти, не подибувані в інших рецитаціях; процентне відношення однорідних фраз також не у всіх кобзарів однакове; тут грає важливу роль школа, яку пройшов співак, та його індивідуальність, а часто сторонні впливи. Але якраз лише через порівнювання варіантів в їх найдрібніших частинах доходимо до пізнання того, що в них типове і характерне, а що треба зачислити до випадкових, локальних чи індивідуальних проявів *.

Так от, групування фраз за закінченням та обчислювання їх процентного відношення потрібне для характеристики не лише цілих груп, але й кожного варіанту зокрема.

На закінчення складаються два моменти:

а) кінцевий тон і

б) кінцевий наголос фрази, що визначає ноту (або групу нот), зв'язану з одним складом тексту.

Щодо *а*: мелодії всіх оце виданих варіантів дум обертаються на 7—8 тонах дорійського ладу, як це вже вище зазначено, тому ж і музичні фрази кінчаються як не тонікою, то одним із п'яти ступенів, що йдуть вгору від тоніки. Лише деякі варіанти займають закінченнями фраз нижні інтервали: ввідний тон (VII) і нижню домінанту (V) **.

---

* Це, між іншим, одна з найважливіших цілей порядкування народних мелодій — через порівняння визначити їх головні типи. Див. Ilm. Krohn, Über die typischen Merkmale der finnischen Volkslied-Melodien.— Bericht über den III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 1909.

** За О. М. Коллером (Die beste Methode Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen, 1903), позначаємо арабськими цифрами тони, що йдуть вгору, а римськими — тони, що йдуть вниз від тоніки. Наголоси відмічаємо знаком ∨ над цифрою; 6 завжди означає велику сексту, VII — ввідний тон. Каблучка над цифрами означає, що тони в закінченні йдуть по собі секундами; каблучкою під цифрами зазначуємо *legato*, що поєднує два кінцеві тони.

Щодо *б*: розрізняємо двояку форму закінчення, залежно від того, чи кінцевий наголос: 1) сходиться з кінцевим тоном фрази при так званому чоловічому закінченні (männlicher Schluss) чи 2) попереджує кінцевий тон при так званому жіночому закінченні (weibliche Endung).

Коли ж відповідно до акцентуації української мови в українських народних піснях домінують трохеїчні закінчення віршів і двоскладова рима, то нічого дивного, що в думах чоловічі закінчення фраз з'являються без порівняння рідше, ніж жіночі. Рідкі є також дактилічні закінчення, в яких наголос визначає третій склад з кінця і зв'язану з ним ноту, причому також на останній склад і відповідну ноту часом паде другорядний наголос (наприклад, в слові «бусурме́нської»).

Оце подаємо о г л я д з а к і н ч е н ь (каденцій), за яким проводимо групування фраз, що дає нам основу вишукувати однорідні фрази порівнюваних варіантів і перевірювати ступінь їх споріднення або й різниці.

1. *Закінчення на тоніці*:

а) К і н ц е в и й н а г о л о с в и з н а ч а є т о н і к у, найчастіше на передостанній ноті (1̆ 1), рідше на останній (1̆) або й третій від кінця (1̆ 1 1):

М. Кравченко * **МБ** 2, 3, 4, 6, 11, 12.

Пл. Кравченко: **П** *а* 1, 2, 3, 5; **У** *а* 3, 5, *б* 5, 6 (майже 25% усіх фраз).

Калний: **П** 2, 3, 4, 5, 6 (34%).

Явд. Пилипенко: **П** *а* 1, 2, 3, 4; **У** 1, 2, 3, 4, 5, 6 (33%).

Скоба: **У** 1, 5, 8, 11, 12, 15, 16 (20%); закінчення 1 1̆ в **У** 15, 17.

Гришко: **С** *а* 1, 3; **У**2(8%).

Це закінчення, подибуване у всіх варіантах, розмірно найрідше приходить у Мих. Кравченка, найчастіше у Платона Кравченка, О. Калного і Явд. Пилипенко.

б) К і н ц е в и й н а г о л о с в и з н а ч а є с е к у н д у на передостанній ноті (2̆, 1), рідко на третій від кінця (2̆ 1 1).

---

* Заголовки дум подаємо в скороченні: **П** — «Піхотинець», **МБ** — «Маруся Богуславка», **Сб** — «Самарські брати», **У** — «Удова», **С** — «Сестра і брат». Цифри вказують на періоди, в яких треба шукати за відповідною фразою. Коли фраза не зовсім підходить під визначений взірець, подаємо цифру в дужках. З рецитацій М. Кравченка втягнули ми для порівняння **П** (44 періоди), **МБ** (13 періодів), **Сб** (13 періодів) і **У** (37 періодів).

Ступені скали називаємо згідно з їх відношенням до тоніки; коли ж усі варіанти дум обертаються на ступенях скали, що йдуть вгору від тоніки, то для зв'язності не повторюємо означення «верхня» секунда, терція і т. д., натомість докладно відмічаємо нижні інтервали, які, зрештою, у наших варіантах приходять дуже рідко, можна б сказати, винятково.

При поодиноких категоріях цитуємо фрази тільки для прикладу, не вичерпуючи всього їх змісту; при тім означаємо приблизно процентне відношення, яке спостерігаємо між обговорюваною формою закінчення і всіма іншими формами в межах одного варіанта, коли це потрібне для характеристики того ж варіанта або для порівняння з іншими рецитаціями.

М. Кравченко: **П** 2, 3, 4 (21%); **МБ** 2, 3, 4 (30%); **Сб** 1, 2, 4, 5 (22%); **У** 1, 2, 7, 8 (23%).

Барь: **С** *а* 4.

Пл. Кравченко: **П** *а* 1, 5, *д* 1, 3 (7%).

Гришко: **С** *а* 2, 4.

Це закінчення в М. Кравченка з'являється майже в кожнім періоді і то по декілька разів: у Пл. Кравченка надибаємо його також доволі часто; зате в інших варіантах приходить лише як виняток.

в) К і н ц е в и й н а г о л о с н а т е р ц і ї (3̆, 1); звичайно між терцією і тонікою з'являється секунда, що поєднується каблучкою з сусідньою нотою: 3̆ 1, 3̆ 11.

М. Кравченко: **П** 14, 18, 25 (5%); **МБ** 3, 4, 7 і т. д.; **Сб** 8, 11, 12; **У** 8, 10, 16 (12%). Спеціально в рецитаціях М. Кравченка **П**, **Сб**, **МБ** з'являється в закінченнях періодів між акцентованою терцією і тонікою ввідний тон: 3̆ VII 1 (17%).

Барь: **С** *а* 1, 2; *б* 1, 2 (13 %).

Платон Кравченко: **П** *б* 1; **У** *а* 1, *б* 1.

Скоба: **У** 2, 7, 9 і т. д.; **П** 2, 5, 6 (12%).

Гришко: **С** *а* 3.

Ця форма закінчення — найчастіша у Баря, М. Кравченка і Скоби, в інших варіантах її зустрічаємо доволі рідко; у Калного і Явд. Пилипенко зовсім не приходить.

г) К і н ц е в и й н а г о л о с в и з н а ч а є к в а р т у, звичайно збільшену 4̆ 1; дуже часто акцентованою квартою починається група мелізмів, спадаюча на тоніку, особливо в закінченнях періодів.

М. Кравченко: 4̆ 1: **П** 19, 20, 23 (26%); 4̆ 1: **У** 5, 7, 8, 9 (49%) *.

Пл. Кравченко: **П** *а* 4, *б* 4 (17%).

Барь: **С** *а* 1, 2 (13%).

Калний: **П** 1, 2, 3 (18%).

Явд. Пилипенко: **У** 1.

Скоба: **У** 4, 6, 8 (майже 30%).

Гришко: **У** *а* 1, *б* 1 (20%).

Це закінчення приходить у всіх варіантах, найчастіше в «Удові» М. Кравченка і у Скоби.

Дуже рідко зустрічаємо закінчення на тоніці, при яких наголос визначає ввідний тон VII 1 (Скоба **У** 1) або верхню квінту 5̆ 1 (Гришко **У** *а* 1); лише в Явд. Пилипенко закінчення 5̆ 1 правильно з'являються в каденціях періодів (14%).

2. *Закінчення на секунді*:

а) К і н ц е в и й н а г о л о с т а к о ж в и з н а ч а є с е-

---

* Ця одна цифра показує ясно: 1) яка значна різниця заходить між «Удовою» і рецитаціями Кравченка з 1908 р., 2) наскільки Кравченко, стративши голос, наближається в співі до лірницької манери Скоби і Гришка.

к у н д у, найчастіше на передостанній ноті (2̆ 2), рідко на останній (2̆) або третій від кінця (2̆ 2 2):

М. Кравченко: **П** 6, 11; **МБ** 1, 2, 3, 4; **У** 2, 4, 6; Закінчення (2̆): **МБ** 2, 9; **У** 5.

Явд. Пилипенко: **П** *а* 2.

Гришко: Закінчення (2̆): **У** *а* 1; **С** *а* 1, *б* 1.

Це закінчення, доволі часто вживане в М. Кравченка, в інших варіантах зовсім не приходить або з'являється хіба спорадично.

б) К і н ц е в и й н а г о л о с н а т е р ц і ї: 3̆ 2.

М. Кравченко: **П** 2; **МБ** 4, 6, 9, 12.

Явд. Пилипенко: **П** *а* 4, *б* 1 (10%).

Пл. Кравченко: **П** *а* 5, *г* 3; **У** *а* 1, *б* 1, 5.

Скоба: **У** 4, 5, 10, 12, 18; **П** 2, 6 (14%).

Гришко: **С** *а* 4, *б* 1; **У** *а* 4, *б* 3 (12%).

Ця форма закінчення — найчастіша у Скоби і Гришка, в інших варіантах маловживана.

в) К і н ц е в и й н а г о л о с в и з н а ч а є к в а р т у, звичайно збільшену 4̆ 2; часом всередині з'являється терція, сполучена каблучкою з сусідньою нотою 4̆͡ 2; надибаємо і дактилічні закінчення 4̆ 3 2 або 4̆ 2 2.

М. Кравченко: **П** 3, 4, 6, 8 (37%); **МБ** 4, 5, 9 і т. д.; **Сб** 1, 2, 4, 5 (36%); **У** 3, 9, 11 (5%).

Барь: **П** *а* 1, 3, 4; *б* 1 (18%).

Пл. Кравченко: **П** *а* 5, *б* 1, *в* 4, *г* 1.

Калний: **П** 4.

Скоба: **У** 3, 10, 16, 21; **П** 6.

Гришко: **У** *а* 3, 4, *б* 1, 3; **С** *а* 1, 2, 4 (18%).

Цього закінчення вживає М. Кравченко майже в кожному періоді і то по кілька разів (лише в рецитаціях з 1909 р. бачимо інше відношення); доволі часто приходить воно також у Баря і Гришка.

г) С п о р а д и ч н о з'я в л я ю т ь с я з а к і н ч е н н я н а с е к у н д і з к і н ц е в и м н а г о л о с о м н а к в і н т і: 5̆ 2 (Гришко **У** 3; **С** *а* 3, 4); 5̆ 3 2 (М. Кравченко **МБ** 5); 5̆ 4͡ 2 (М. Кравченко **У** 22).

3. *Закінчення на терції*:

а) К і н ц е в и й н а г о л о с в и з н а ч а є т е р ц і ю, звичайно, на передостанній ноті (3̆ 3).

М. Кравченко: **У** 23;

Пл. Кравченко: **У** *б* 1;

Скоба: **У** 16; **П** 3.

б) К і н ц е в и й н а г о л о с н а с е к у н д і (2̆ 3).

Явд. Пилипенко: **П** *а*, 3, *б* 3; **У** 1.

в) К і н ц е в и й н а г о л о с н а т о н і ц і 1̆ 3.

Пл. Кравченко: **П** *г* 2; *д* 2; **У** *а* 3.

Скоба: **У** 12.

г) Кінцевий наголос на кварті: 4̌ 3.

Пл. Кравченко: **П** *а* 2, 3, 5, *в* 2, 3, *д* 2; **У** *а* 2, *б* 2 (13 %).

Явд. Пилипенко: **П** *а* 2; **У** 1.

Гришко: **С** *а* 3.

Скоба: **У** 21; **П** 1, 3, 6.

д) Кінцевий наголос на квінті: 5̌ 4 3.

М. Кравченко: **У** 5.

Пл. Кравченко: **П** *а* 5.

Явд. Пилипенко: **У** 6.

Скоба: **У** 7, 13; **П** 6.

Гришко: **С** *а* 2.

Закінчення на терції приходять в Пл. Кравченка, Явд. Пилипенко й у Скоби: в інших варіантах вони дуже рідкі.

4. *Закінчення на кварті*:

а) Кінцевий наголос на кварті відзначає передостанню ноту (4̌ 4), рідко останню (4̌) або третю від кінця (4̌ 4 4).

М. Кравченко: закінчення 4̌ 4: **П** 6, 11, 12 і т. д.; **У** 4, 6, 16 (5%); закінчення 4̌: **П** 14, 25, 26 (4%); **МБ** 8; **У** 6, 19 і т. д.; **Сб** 4, 6, 13.

Барь: закінчення 4̌: **С** *б* 4.

Явд. Пилипенко: закінчення 4̌ 4: **П** *а* 1; **У** *а* 5, 6.

Гришко: закінчення 4̌: **У** *а* 3, *б* 1.

Цих закінчень розмірно найчастіше вживає М. Кравченко; в інших співаків вони приходять доволі рідко.

б) Кінцевий наголос на квінті — 5̌ 4, 5̌ 4 4.

М. Кравченко: закінчення 5̌ 4: **П** 3, 7, 23 (3%); **У** 2, 3, 11; **МБ** 5, 6; **Сб** 1; закінчення 5̌ 4 4: **П** 9.

Барь: закінчення 5̌ 4: **С** *а* 1, *б* 2.

Пл. Кравченко: закінчення 5̌ 4: **П** *а* 3, 5, *б* 2, 3, *в* 3, *г* 2; **У** *а* 1, 4, 5 (7%).

Калний: закінчення 5̌ 4 4: **П** 4.

Явд. Пилипенко: закінчення 5̌ 4: **П** *а* 1, 4, *б* 1, 2, 3, 4; **У** 1, 2, 3 (16%).

Скоба: закінчення 5̌ 4: **У** 5, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21; **П** 2, 3 (9%).

Гришко: **У** *а* 1, 6; **С** *а* 2.

Ця форма закінчення вживана у всіх співаків миргородської групи, найрідше — у Калного.

5. *Закінчення на домінанті*:

а) Кінцевий наголос на квінті найчастіше визначає передостанню або останню ноту (5̌ 5; 5̌), рідко — третю від кінця (5̌ 5 5).

М. Кравченко: закінчення 5̌ 5: **П** 9, 13, 19 (4%); **МБ** 4; **Сб** 1, 3, 4 (10%); **У** 34. Закінчення 5̌: **П** 12, 39; **Сб** 4, 5; **У** 8, 18, 19, 21.

Тут належить зарахувати закінчення на нижній домінанті V̌ V у фразах, рецитованих на одному тоні, яких не надибаємо у співаків

миргородської групи, за винятком одного М. Кравченка, що вживає їх лише в думі про Марусю Богуславку *: 2, 3, 4, 6, 12.

Барь: закінчення 5̌ 5: **С** *б* 1; закінчення 5̌: **С** *а* 2.

Пл. Кравченко: закінчення 5̌ 5: **П** *а* 5, *б*. 1, 2, 3, 4, 5, *г* 2, 4, *д* 2, 4; **У** *а* 2 (10%); закінчення 5̌: **П** *а* 5, *б* 4.

Калний: закінчення 5̌ 5: **П** 2, 3, 4, 5, 6 (25%).

Скоба: закінчення 5̌ 5: **У** 8, 16; **П** 3; закінчення 5: **У** 18.

Явд. Пилипенко: закінчення 5̌: **П** *а* 1; закінчення 5̌ 5: **П** *а* 2, 3; *б* 1, 4; **У** 6 (5%).

Гришко: закінчення 5̌: **С** *а* 2.

Оця форма закінчення, найзвичайніша в обох Кравченків і Калного, зрештою приходить у всіх варіантах.

б) К і н ц е в и й н а г о л о с н а с е к с т і:

Пл. Кравченко: закінчення 6̌ 5: **П** *б* 4, *г* 3; **У** *а* 3, *б* 6; закінчення 6̌ 5 5: **П** *б* 4, *в* 4, *д* 1.

Калний: **П** 4.

Скоба: **У** 15 .

Це закінчення, доволі часто вживане в рецитаціях Платона Кравченка, в інших співаків зовсім не приходить або з'являється лише спорадично.

в) К і н ц е в и й н а г о л о с н а с е п т и м і: між септимою і квінтою з'являється звичайно секста, сполучена каблучкою із сусіднім тоном: 7̌ ⁀ 5.

Барь: **С** *а* 1, *б* 1.

Платон Кравченко: **У** *а* 3, 5; **П** *г* 3.

Оцю форму взагалі рідко надибуємо.

З усіх співаків миргородської групи лише один Гришко вживає закінчення на нижній квінті з попереднім наголосом на ввідному тоні V̌II V (**У**, *а* 1, 5).

До таких рідких форм належить також закінчення на ввідному тоні: V̌II (Скоба **У** 5) V̌II VII (Скоба **У** 7, Гришко **У** 6) і закінчення на сексті з наголосом на попередній септимі: 7̌ 6 (Калний **П** 4; Скоба **У** 20; Гришко **С** *б* 2).

Деколи трапляється, особливо в рецитації М. Кравченка, що кінцевому 3—5-складовому слову вірша відповідає дрібна фраза, дочіплена до попередньої, немовби її доповнення. Вносячи цезуру до середини пісенного коліна, вона неначе ламає його на дві нерівні частини, звичайно закінчується секундою з наголосом на попередній кварті і часом надає несподіваний зворот попередній фразі, коли вона спадає на тоніку (М. Кравченко: **П** 3, 15, 20, 25, 27, 29, 36, 38, 43, 44).

---

* Оці фрази характерні для рецитації Ост. Вересая та Оп. Сластіона; годиться зазначити, що й М. Кравченко почав їх вплітати до своєї рецитації аж за пригадкою О. Гр. Сластіона.

Отже, до спільних ознак, що споріднюють усі видані оце варіанти дум, таких як однакова ритмічна основа, дорійський лад, спадаючий рух мелодії, треба приєднати ще й значний засіб однорідних фраз, вживаних у всіх рецитаціях.

Щоб показати, які цінні вказівки подає вище намічене групування фраз, подаємо в таблиці на стор. 88 зіставлення закінчень, за яким в таблицях на стор. 77—88 зводимо однорідні фрази (зрозуміло, лише незначну їх частину) з усіх виданих оце варіантів, виказуючи, таким чином, їх близьке споріднення, при цьому доказ спирається не на суб'єктивнім відчутті, але на конкретних даних. Однак треба завжди тямити, що фрази в кобзарських рецитаціях не мають сталої форми: кожна фраза є лише варіантом в обсягу однієї з перелічених категорій, виявляючи кожного разу деякі відміни в ритмічному змісті і в контурах мелодії.

Обсяг тонів і головні акцентовані ноти на початку, в середині і при кінці фраз (так звані Stichmotive) можуть творити основу для дальшої диференціації фраз в обсягу окремих груп, в яку ми при оцій загальній характеристиці не можем вдаватися.

У відношенні тонів мелодії до основного тону скали завжди криється гармонічна основа, яка особливо виразно виступає в закінченнях фраз (каденціях).

Хоч ми далекі від того, щоб в архаїчних мелодіях дум тенденційно дослухуватися новочасної гармонії, то все ж таки відношення тоніки і домінанти виступає в каденціях фраз так виразно, що годі цього не помічати, тим більше, що і в акомпанементі кобзи М. Кравченко зовсім недвозначно зазначає це відношення; особливо сильно підкреслює він зміну домінантового і тонічного тризвука в закінченнях періодів. З того погляду можна б закінчення на тоніці, на терції і деякі квінтові, як такі, що сперті на основі тонічного тризвука, звести в одну групу вищого порядку, а в другу — закінчення на секунді *, домінанті (не всі) ** і ввідному тоні, як оперті на домінантний тризвук; в двох перших випадках на це виразно вказує акомпанемент кобзи в М. Кравченка. Всі інші фрази — закінчені на кварті з попереднім наголосом на домінанті — можна б зарахувати до другої категорії, тим більше, коли ця кварта (чиста, чи збільшена) з'являється як перехідний тон (Durchgangston).

Інша річ, коли збільшена кварта в закінченні фрази акцентована і до того відділена паузою від дальшої фрази, що починається звичайно квінтою або септимою: тоді набирає вона значення ввідного тону до домінанти, і мимоволі вчуваємо в цьому закінченні підклад тризвука

---

* Див. «Маруся Богуславка» — 1 період, 2 фраза; 5 період, 3 фраза; «Удова» (початок) — 2 період, 3 фраза; 6 період, 2 і 3 фрази.

** Див.: «Самарські брати» — 1 період, 3 фраза; 3 період, 1 фраза; 4 період, 1 і 2 фрази; 5 період, 4 і 7 фрази; 6 період, 4 фраза; 8 період, 6 фраза; «Удова» — 2 період, 1 фраза.

h—dis—fis, що веде з *a*-moll до *e*-moll. Цей зворот мелодії надибаємо у великому числі в М. Кравченка, зате рідше приходить він в інших рецитаціях.

Однак такі закінчення з'являються у Кравченка правильно в супроводі домінантного тризвука (хоч цей акорд з терцією *gis* після *g* в мелодії звучить різким дисонансом, наприклад, «Піхотинець» — 6 період, 5 фраза).

IV. Групи фраз і періоди

Кобзарська рецитація виявляє правильний поділ на уступи, неначе різновидні строфи, відзначені в закінченнях маркантними кучерявими фразами, що своєю стереотипною формою нагадують рефрени.

Кожний уступ сам по собі творить замкнену цілість, бо містить в собі заокруглену думку чи образ, якому в мелодії відповідає більший або менший комплекс тісно сполучених з собою музичних фраз, який звемо періодом *.

Каденція кожного періоду приводить у тексті і в мелодії малу перерву, паузу, виповнену грою на кобзі. В закінченнях періодів, як уже вище зазначено, мелодія бере верх над рецитацією і місцями виявляє тактовий уклад. Оцей поділ на періоди є спільною ознакою всіх зібраних нами рецитацій, і саме в кінцевих фразах періодів усі варіанти виявляють найбільше схожості.

Кінцева фраза розпадається на дві частини: перша, що ступенює силу тонів, визначена при кінці довго видержаною і сильно акцентованою домінантою, яка зазначається уже на попередніх тонах, друга — серед *diminuendo* спадає на тоніку. Саме перед протяжним закінченням першої частини з'являється група дрібних нот, що, зачіпаючи нижню або й верхню секунду, тим яскравіше визначає кінцевий домінантовий тон, який з наступною половиною фрази пов'язується діатонічною низкою дрібних прикрас, спадаючих на тоніку. На початку другої частини чуємо ще раз домінанту, звичайно визначену вісімкою, після якої йде група мелізмів, що стягає наголос на терцію або кварту (звичайно збільшену) і зливається з неакцентованим, але протяжним закінченням на тоніці. Ввідний тон перед тонікою надибаємо лише в обох Кравченків. Всі співаки уповільнюють темп в оцьому стереотипному закінченні періодів.

Досить кинути оком на зіставлення кінцевих фраз періодів (таблиця на стор. 77—79), щоби переконатися, що вони виявляють скрізь

---

* В. Горленко засвідчує (Кобзари и лирники, «Киевская старина», 1884, кн. X, стор. 654), що лірники називають періоди дум «штихами» (наприклад, дума «Про озівських братів» зложена з 50 «штихів»), які відділяються «переграми» на лірі. Очевидно, цих «штихів» не треба мішати із «стихами» в нашому розумінні, хоч може бути, що це одно слово.



Опанас Сластіон.

однакову схему, повторювану кожним співаком з незначними відмінами *.

Усі оце видані варіанти дум сходяться ще й у тім, що кінцева фраза періоду, складена з двох частин, завжди відповідає одному віршеві, який найчастіше виявляє правильну складочислову схему. Характерна річ, що у М. Кравченка обидві частини кінцевої фрази правильно розділені коротшим або довшим віддихом, малою паузою, яка перериває після першого складу кінцеве слово періоду: взявши дихання, співак підхоплює цей склад вдруге, вже не відриваючи його від інших складів слова, наприклад: у...утікали; пі...підождіте.

Визначене в такий спосіб останнє слово кожного періоду в рецитації М. Кравченка (а також Пл. Кравченка і Калного) є, майже як правило, чотирискладове, або творить чотирискладову групу разом з попередніми слівцями: *ой*, *та*, *а*, *не*, *то*, *то й*, наприклад: та... та рубати; не... не подайте; ой... ой великдень **.

Чим же пояснити таке неприродне переривання слова? Коли б йшлося тільки про М. Кравченка, то можна б думати, що кобзар не годен за одним віддихом виспівати при уповільненім темпі довгу фразу, закінчення якої розтягнене на $^7/_4$ і, перервавши слово віддихом один-другий раз, робить це відтак з привички в усіх закінченнях. Однак добір чотирискладового слова і такий самий спосіб закінчення періодів у інших співаків дум (Барь, Калний, подекуди й Гришко), показують, що це, очевидно, співацька манера, яка перейшла на Україну, бути може, під впливом великоруських народних пісень, де вона дуже улюблена, як виявляють фонографічні записи великоруських пісень Є. Ліньової ***. Українським народним пісням ця манера зовсім не властива.

Маркантними фразами, які ми вище обговорили, кожний кобзар так виразно зазначає поділ рецитації на періоди, що з того боку не залишається ніяких сумнівів для слухача.

У рамках поодиноких періодів музичні фрази, звичайно через дві або через три, виявляють ближчу приналежність до себе, творячи групи, відділені сильніше зазначеними цезурами ||.

В групуванні фраз у всіх рецитаціях помітна така велика різнорідність, що навіть в обсягу одного варіанта зовсім однаково складені групи не так часто повторюються; тим трудніше буває віднайти однакові

---

* Лише варіант Явд. Пилипенко значніше відрізняється від інших пропуском короткого домінантного тону на місці, яке зазначуємо хрестиком.

** На яких 130 закінчень в чотирьох думах М. Кравченка (**П**, **Сб**, **МБ**, **У**) ледве в 7 випадках з'являється на цьому місці шести- або п'ятискладова група, наприклад: «нагайко...ою крає» (стор. 113); «широка...ая, довга» (стор. 162); в 17 випадках віддих не перериває слова, наприклад, «не — забачали» (стор. 110), «спокою — то й не буде» (стор. 154). Також в рецитаціях Гришка і Явд. Пилипенко переважають чотирискладові групи в закінченнях періодів; у Скоби — шестискладові групи.

*** Е. Линева, Великорусские песни в народной гармонизации, изд. Академии наук, Петербург, вып. I, 1904; вып. II, 1909.

комбінації в декількох варіантах. Тому ж подаємо на стор. 90—94 огляд груп для кожного варіанта зокрема, обмежуючись лише такими сполученнями, що зовсім виразно виявляють двоїстий або троїстий склад.

Добір фраз і будова музичних речень характеризує кожний варіант як окремий взірець рецитації.

Однак і в цьому напрямку варіанти миргородської групи мають багато спільного, а бодай аналогічного, як показують паралелі, визначені при групах.

Дві фрази, входячи у кореспонденцію, творять ось які двоїсті групи:

а) Обидві фрази спадають на тоніку, причому остання звичайно відзначається більшою протяжністю кінцевої ноти (найчастіше приходить це сполучення в «Удові» М. Кравченка і Скоби).

б) Перша фраза закінчується на секунді або домінанті, друга — на тоніці. В усіх варіантах це найзвичайніша форма: особливо часто з'являється вона у Калного і обох Кравченків.

в) Перша фраза закінчується квартою з кінцевим наголосом на кварті або квінті, друга — спадає на тоніку. Ця група, уживана в усіх варіантах, найбільш характерна для М. Кравченка.

г) Перша фраза закінчується на терції, друга — на тоніці (у Пл. Кравченка і Скоби).

З інших сполучень миргородські співці дум (за винятком Калного) найчастіше вживають таку форму, в якій д) друга фраза закінчується секундою, причому перша може кінчатися на одному з п'яти ступенів гами, між тонікою та верхньою квінтою.

Троїсті групи виявляють ось який склад:

а) Всі три фрази закінчуються тонікою. Ця форма характерна для «Удови» М. Кравченка і Скоби.

б) Дві останні фрази спадають на тоніку, перша кінчається на одному з п'яти ступенів скали, йдучи від тоніки вгору. Це сполучення, найчастіше подибуване в обох Кравченків і Скоби, також з'являється в інших варіантах.

в) Перша й остання фрази закінчуються тонікою, друга — одним з п'яти ступенів ладу між тонікою та верхньою квінтою (в обох Кравченків і Скоби).

г) Третя фраза спадає на тоніку, середня найчастіше закінчується секундою, перша — одним з п'яти ступенів скали між тонікою та верхньою квінтою (в обох Кравченків, Баря, Калного).

З інших комбінацій для М. Кравченка характерна форма, в якій д) остання фраза кінчається секундою з попереднім наголосом на кварті, а перша й середуща фрази виходять на тоніку або секунду, рідше на якийсь інший ступінь скали.

Найчастіше дві сусідні фрази троїстої групи тісніше поєднуються між собою і стають метричною противагою у відношенні до першої або

третьої фрази, яку відділяє сильніша цезура || в групах **a — bc**, або **ab — c**. Форму **ab — c** звичайно зустрічаємо в кінці періодів.

Кожні дві-три групи поєднуються з собою в симетрію вищого порядку, творячи замкнену цілість, неначе строфу, яку ми звемо періодом. Періоди бувають дво-, три-, чотиридільні, відповідно до свого складу з двох, трьох, чотирьох груп. Буває й так, що період покривається з групою (наприклад, стор. 105, 114; 131, 140; 194.).

Як кінцева фраза кожного періоду супроти попередньої має значення тяжкого такту, відповіді, що несе із собою повне заспокоєння, так і остання група, що замикає симетрію, стає метричною противагою супроти попередніх частин періоду. Одначе форма періодів буває така різнорідна і вільна, що навіть в одному варіанті трудно доводиться знайти два зовсім однаково побудовані періоди. Тим-то й мелодія думи, як вірно зауважує О. Сластіон («Рідний край», 1908, № 36), відзначається незвичайною рухливістю. Незважаючи на те, будова періодів виходить звичайно дуже симетрична, так що ми мусимо дивуватися хистові і високорозвиненому музикальному почуттю народного співака-імпровізатора. Змінною формою періодів оживляє кобзар свою рецитацію, зменшує її монотонність, через що дума, хоч би й яка довга, не втомлює слухача, але навпаки тримає в напруженні його увагу *.

V. Відношення мелодії до тексту і варіанти дум

Пояснюючи відношення мелодії до співаного тексту дум, ми повинні б у зв'язку з тим розглянути також їх літературну форму та обговорити образну мову дум з її поетичними висловами й епічними зворотами; дезідерати (побажання.— *Ред.*), які у цьому напрямку висловив проф. М. Ф. Сумцов **, і досі не здійснені, вимагають окремого дослідження, та це виходить поза рамки нашої розвідки. Тут обмежимося лише коротким зауваженням загального характеру. Головною основою віршової будови дум є паралелізм; паралельні рядки тісно сполучаються з собою цілим своїм змістом і формою. В думах (вірно записаних зо співу, а не з проказування) небагато набереться віршів, що не входили б у зв'язок паралелізму, який дуже часто розтягається на цілі періоди.

До паралелізму заводимо ось які прояви:

по-перше, аналогічний за значенням уклад слів у рівнобіжних рядках і в групах віршів, що малюють подібні образи, часом зближені до

* Таке зауваження висловлює М. Лисенко про рецитації Ост. Вересая («Киевская старина», 1888, за липень)

** Заметки о малорусских думах и духовных виршах.—«Этнографическое обозрение», т. XXIV, стор. 79—106. Міклошич бере за основу свого досліду Die Darstellung im slavischen Volksepos, 1889, сербський, хорватський, болгарський та великоруський епос, думами користується небагато. Житецький зупиняється лише на літературно-стилістичних ознаках дум (Мысли о народных малорусских думах, стор. 7—38).

буквального повторення, або подають контрасти. З паралельного зіставлення двох образів часто виходить порівняння або антитеза.

Внаслідок аналогічного укладу слів паралелізм думок проявляється також, по-друге, зовнішньою, звуковою стороною, а саме: симетричний уклад силабічних груп, приблизно однакове число наголосів і складів у різнобіжних рядках і вільна, найчастіше дієслівна рима.

Показують це приклади з рецитацій М. Кравченка *.

Гей, то не чорні хмари наступали, не дробні дощі накрапали, Гей, то не сиві тумани уставали,—	1-й образ (фіктивний)	Порівняння
як три брати з турецької, бусурменської, тяжкої неволі, із города Озова утікали.	2-й образ (реальний)	

(«Піхотинець», уступ 1. Такі ж заперечні порівняння: «Плач невольника», уступ 1: «Удова», уступи 2, 11, 24, 25).

Ей середущий брат а ще добре дбає, до старшого коня повертає, ласкаве слово промовляє	1-й образ	Контраст
Ой то старший худо дбає, до середущого коня повертає і худо слово промовляє.	2-й образ	

(«Піхотинець», уступи 6 і 8.)

Паралельний уклад слів, як бачимо, зводиться місцями до повторення цілих уступів з малими змінами. (Див. «Піхотинець», уступи 4 і 6; 5 і 7; 19 і 20; 21, 22, 23 і 24; 11, 38 і 39; «Плач невольників», уступи 5 і 6; «Самарські брати», уступи 9 і 10; «Удова», уступи 4 і 5;

* А вам, вовки-сіроманці, моє тіло пожирати,
А вам, орли сизокрилі, моєю кров'ю запивати.

(«Піхотинець», уступи 33, 34).

Чи ти мені, брате, віри не доймаєш,
Чи ти мене, брате, на сміх підіймаєш?
Чи не одна нас шабля порубала,
Чи не одна нас куля постріляла?

(«Самарські брати», уступ 5).

Не єсть то нас куля яничарська постріляла,
А єсть то нас та й отцева молитва покарала

(Там же, уступ 8).

Гей, як стала то на небі
чорна хмара наступати,
То стали бідні козаки
а в чистому полі помірати

(«Самарські брати», уступ 13).

Ой то пішла то бідна вдова,
а плаче, стежечки не бачить,
потикається,
А то ще ж то найменчий син
край віконечка
насміхається

(«Удова», уступ 14).

Гей, ти соколе ясний,
ти брате мій рідний!
Ти високо літаєш,
ти далеко видáєш...

(«Плач невольника», уступ 2).

А все в неволі
а все в турецькій,
усе в бусурменській
ой то все пробувають,
А землю турецьку,
віру бусурменську,
кленуть, проклинають

(«Плач невольників», уступ 10).

15 і 16; 18 і 19 ; 10 і 32; 8 і 33). Часто паралелізм з'являється в нерозвиненій неповній формі, лише на початку і особливо при кінці рівнобіжних віршів.

Паралелізм тісно споріднює думи з українськими народними піснями * та з «Словом о полку Ігоревім», а подекуди також з билинами **. В паралелізмі і вище відзначених його проявах знаходимо ланку, яка поєднує українські народні думи й пісні з народною поезією південних і інших слов'ян та з візантійською церковною піснею ***.

Паралелізм в укладі віршів приводить за собою групування аналогічних частин мелодії і їх кореспонденцію.

Найменшою синтаксичною одиницею, яка правильно повторюється в рецитації, є музична фраза, що відповідає віршові в тексті, творячи одноцільне пісенне коліно. Поділ рецитації на фрази зазначається більшими і меншими паузами і так званими мертвими інтервалами, що розмежовують сусідні фрази; притому кінець фрази найчастіше відзначається розмірно довшими нотними вартостями. Та найважливішим критерієм при розмежовуванні фраз виявляється логічний уклад музичної думки залежно від синтаксичного укладу слів у тексті. В рідких випадках одна фраза так непомітно переходить в другу, що й за допомогою тексту розмежування є трудне і залишає деякі сумніви. Оце відграничування фраз сходиться із цезурами в тексті, що розмежовують вірші одні від одних; поява цезури в середині вірша належить до винятків.

Важливість цезур залежить від того, чи вони відділяють фрази, чи групи фраз. Між групами фраз, як правило, з'являється більший віддих, пауза. Групування фраз по дві і по три покривається групу-

* Ф. Колесса, Ритміка українських народних пісень, стор. 61—64. Так звана «риторична рима» і складочислення, які віднаходить у «Слові о полку Ігоревім» В. Бирчак і зводить до впливу візантійської гімнодії (Записки Наукового товариства ім. Шевченка, т. XCV),— це не що інше, як звичайні прояви паралелізму, яким так любуються українські народні пісні, почавши від найстарших обрядових до найновіших коломийок. Наприклад:

Ой мовив же єс, з бука листочку, що не будеш падати,
Ой мовив же єс, ти мій батеньку, що мі не даш від хати.

(«Етнографічний збірник», т. XI, стор. 185).

Бризнули ключики по столу,
Заржали коники по двору.

(Там же, стор. 181).

Знати галоньку по політіньку, що низенько літає,
Знати молоду, що сирітонька, що матінки не має.

(Там же, стор. 172).

** Щукой-рыбою ходить ему по синиих морях,
Птичкой-соколом летать Вольге под оболоком,
Рыскать волком во чистых полях.
Уходили то все рыбушки в глубокие моря,
Улетали то все птички под оболоки,
Убегали то все звери во темны леса.

(А. Аренський, Записи билин з фонографу. «Древности», Москва, 1895).

*** Зрештою, паралелізм — це таке загальне явище, що в різних формах проявляється в поезії всіх часів і народів.

ванням віршів, що найчастіше поєднуються дієслівною римою і творять симетрично побудовані цілості, неначе строфи, яким відповідає така ж симетрична будова періодів у мелодії.

Одначе в думах немає строф, що повторювали б однакову ритмічну схему, і тут корініться головна різниця між думою і піснею. Коли в пісні перша строфа мелодії творить сталу форму, в яку відливаються всі дальші вірші і строфи тексту, то кобзар-імпровізатор, рецитуючи думу, не притримується ніякої постійної схеми і кожному періодові надає іншу форму.

В пісні стала музична форма першої строфи цілком запановує над текстом, — мелодія думи знаходиться неначе у плинному стані і лише на підкладі тексту набирає конкретної форми.

А що в кожному періоді буває якась відміна в складі, довжині й групуванні віршів, тож через те виходить різнорідність в будові періодів мелодії, в яких не може бути повторювання постійних відношень строфи ані в цілості, ані в найдрібніших складових частинах.

Фрази мелодії, як вже вище зазначено, не приймають постійних незмінних контурів; вони ж гнучкі і розтяжимі: кобзар може одну фразу прикладати до довшого і коротшого вірша, надавати їй різнорідний ритмічний зміст, може пристосовувати до віршів фрази різних категорій і вільно їх міняти, подаючи в кожному періоді інший уклад пісенних колін. (Лише останній вірш періоду завжди поєднується з однаковою фразою; це єдина частина мелодії, що на визначеному місці правильно повторюється, хоч і тут з'являються дрібні відміни.)

Таким способом обидва елементи — музичний і словесний — виступають в думах у постійному співдіянні під час творення форми; в піснях таке відношення можливе хіба лише в першій строфі, оскільки вже й перша строфа не формується за готовою схемою.

Кобзар користується великою свободою не так щодо тексту, як щодо мелодії думи. Співаючи думу декілька разів підряд, кобзар подає за кожним разом новий варіант мелодії, бо він аж у хвилині співання надає думі музичну форму в її останньому викінченню та пристосуванні, і остільки рецитування думи близько підходить до імпровізації; співці дум є частково і творцями.

Платон Кравченко співав до фонографа п'ять разів, раз за разом, декілька перших уступів з думи «Про піхотинця» (стор. 192—205) а двічі початок думи «Про удову» (стор. 205—211), і коли текст одної і другої думи виходить завжди майже без змін, то в мелодії з'являються помітні різниці; те саме можна сказати про варіанти Гришка.

Значніші відміни мелодії, а подекуди й у тексті виявляють два варіанти думи «Про піхотинця», записані від Мих. Кравченка (стор. 105—106, 129—130 лише 4 періоди), та початкові уступи з думи «Про удову», яку співав Мих. Кравченко два рази в межах одного року. Таке ж відношення заходить між обома варіантами думи «Про піхотинця», схопленими від Явд. Пилипенко в межах кількох місяців, хоча текст передає вона

обидва рази майже зовсім однаково. Отже мелодія думи підлягає безнастанним змінам навіть в передачі одного співака; про буквальну схожість записів від двох різних співаків не може бути й мови.

Натомість у текстах дум замічаємо більшу постійність. Співаючи думу в коротких відступах часу, кобзар передає текст майже без змін. Однак два співці, хоч би й з одної групи, подають текст тієї ж думи завжди в двох, більше або менше відмінних, варіантах *. Не перечимо, що можуть знайтись варіанти, які в текстах дуже близько будуть підходити до себе, та буквальної схожості певно ніде не знайдемо **. Більше того, порівнюючи записані від Мих. Кравченка думи за нашим виданням «Про піхотинця» і «Про удову» з текстами тих самих дум, які записав О. Сластіон і видав у «Киевской старине» 1902 р., переконуємося, що це варіанти, які місцями доволі помітно різняться між собою. В записах О. Сластіона зустрічаємо уступи, яких немає в нашому записі, і навпаки, уступи 19, 28—36, 42 думи «Про піхотинця» та уступи 23, 33, 34, 35 думи «Про удову» за нашим виданням не появляються у тексті О. Сластіона; також порядок уступів думи «Про піхотинця» виявляє в обох записах дуже значні відміни: деякі деталі надибаємо в одному тексті на початку, в другому — в середині або в кінці, і навпаки. Більше схожості виявляють обидва записи думи «Про удову»; це, здається, тому, що кобзар певно частіше співає цю думу і ліпше її пам'ятає. Певна річ, що різниці, які заходять між варіантами дум, в більшій мірі торкаються мелодії, ніж тексту. І не дивно, бо ж співак докладно, до подробиць знає зміст думи і порядок, в якому йдуть по собі мислі, картини й діалоги; більше того, він розпоряджає дуже значним засобом епітетів і сталих епічних зворотів, що разом з повтореннями заповнюють добру половину всіх віршів думи. Кобзар переховує в пам'яті текст думи хоча не в сталій, то все ж таки без порівняння більше визначеній формі, як народний оповідач пам'ятає текст казки. Все ж таки залишається йому деяка свобода кожного разу інакше викінчувати в подробицях загальний план думи, інакше укладати епічні звороти, і змінювати подекуди уклад віршів. Розуміють це добре самі кобзарі, відрізняючи думу від пісні.

Коли О. Сластіон спитав М. Кравченка, чому він у свої «Запорізькі псальми» іноді вносить нові слова, звороти, а навіть цілі вірші, яких раніше не співав, кобзар відповів повчаючим тоном: «Е, то вже всякий так, се ж не пісня. Як підійде, знаєте: іноді й коротко, а іноді й довше буде... То вже всякий так: те забуде — друге вигада,або й од іншого згадує що-небудь. То вже у пісні друге діло, а тож таки!...»

* Див. думу «Про піхотинця» в записах від Мих. і Пл. Кравченків, Скоби, Калного, Явдохи Пилипенко та думу «Про удову» в записах від Мих. і Пл. Кравченків, Скоби, Гришка і Явдохи Пилипенко.

** Не говоримо тут про кобзарів новішого типу, що вивчають думи і пісні з книжок (С п е р а н с ь к и й, цит. праця, стор. 29, 35, 42, 44—47) та змішують штучні складання з народними.

Зовсім справедливо зазначає О. Сластіон, що при співанні дум багато дечого залежить від настрою співака, а навіть від зовнішніх обставин *; за його ж словами «дума по части натхнення — імпровізація», що «виконується з великим піднесенням почуття, невимовним жалем і сумом» **; це позначено в співі тонкими мелізмами і голосовими вібраціями, як відмічає М. Лисенко про думи Вересая (цит. праця, стор. 350). «Дума в виконанні О. Вересая, — говорить А. К-ський, — має характер повної імпровізації»; ту ж думу виконує кобзар за кожним разом інакше; однак «основний мелодичний рисунок всіх дум зовсім однаковий ***. «Кобзар Іван Кучеренко,— читаємо в замітці А. К. «До кобзарської справи» («Рідний край», 1909, № 12), — бувши артистом, кожен раз одну і ту ж музичну річ виконує по настрою, з відтінками в ритмі, в експресії, а іноді навіть у варіаціях». Усі ці спостереження, незвичайно цінні і важливі, упевняють нас, що кобзарські рецитації, не маючи застиглої у сталі контури музичної форми, є до деякої міри імпровізаціями.

Отже, не підлягає сумніву, що дума, живучи в кобзарській традиції, постійно змінюється не лише в мелодії, але й в тексті ****, хоч, безперечно, сама фабула і композиція думи та її загальний план оберігають текст від дальше йдучих змін, чого ніяк не можна сказати про музичну сторону. Також у строфічних піснях текст виявляє більшу постійність, як мелодія, хоч тут вона має сталу, визначену форму, і її легко затямити: звісна річ, що з одним текстом в'яжуться в різних околицях різні мелодії, часом навіть не подібні до себе.

Та хоч якою змінною є форма думи, то серед тієї різнорідності фраз і періодів помітна єдність стилю: в конструюванні і доборі фраз, в будові груп і періодів та в інструментальнім супроводі і кожний кобзар виявляє вироблений стиль, в якому рецитує усі думи свого репертуару *****, не роблячи ніякої різниці з огляду на їх різнорідний зміст.

Щоб пізнати стиль кобзаря, вистачить записати одну думу, або навіть якусь значнішу її частину, як ми це робили, подаючи зразки рецитацій Пл. Кравченка, Оп. Баря, Ост. Калного, Явд. Пилипенко,

* Кобзар М. Кравченко, 1902, відбиток, стор. 13.

** Мелодії дум, «Рідний край», 1908, № 36.

*** О музыке дум Ост. Вересая.—«Киевская старина», 1882, кн. VIII, стор. 283—287.

**** Безнастанна трансформація є власне характерною ознакою всякої народної пісні, яка живе в усній традиції. Ilmari Krohn, Suomen Kansan sävelmiä, II серія, т. 9, стор. V. «Пісня, поки жива, знаходиться в стані безперервного творення; вона стара і молода в однім і тім самім часі; стара за первісним зерном, що сягає до часу оспіваної події, і молода за своєю теперішньою формою» (Міклошич, цит. праця).

***** Брак виробленого стилю й одноцільності репертуару, який можна помітити в декого з молодших кобзарів (див. Сперанський, цит. праця, II, стор. 4 і 18), знаменує, очевидно, упадок думи, так само як і дослівне вивчування думи з книжки, що зовсім обмежує індивідуальну творчість та свободу імпровізації.

О. Гришка [1]. Цей стиль, як результат перебутої школи, посторонніх впливів, а головним чином індивідуального смаку та рутини (тут у розумінні професійних навиків.— *Ред.*), в кожного кобзаря свій, відмінний, зберігає ознаки самобутності; з часом підлягає він деяким змінам, як це ми констатували в рецитаціях М. Кравченка.

Змінюється також репертуар кобзаря як цілість: на протязі довшого часу викидає із свого складу деякі думи, а частіше доповнюється номи; і так констатовано, що від 1873 до 1882 р. репертуар О. Вересая значно змінився і доповнився трьома думами **, також збагатився репертуар дум у М. Кравченка від 1902 р., коли то він, за свідченням О. Сластіона, співав лише думи «Про піхотинця», «Про удову» та два «невольницькі плачі».

Тепер виникає питання, в якому відношенні стоять до себе кобзарські стилі, взірці, або варіанти, в ширшім розумінні того слова, кобзарських рецитацій?

Порівнюючи записи, що увійшли у нашу збірку, переконуємося, що рецитації кобзарів і взагалі співців дум з близьких собі місцевостей — одного повіту чи губернії — мають багато спільного і підходять під один пісенний тип, виявляючи лише варіанти одного основного взірця. Це можна з повною основою сказати про чотири перші відміни, записані від співців з Миргородського повіту: Мих. Кравченка, Оп. Баря, Пл. Кравченка і Калного, до яких близько підходять рецитації Явд. Пилипенко, А. Скоби, О. Гришка з сусідніх повітів. Всі згадані відміни, схожі одна на одну і споріднені, неначе б вийшли з одної школи **, відносимо до одної, миргородської групи. Тут годиться зазначити, що всі згадані співці з Миргородщини мають у своєму репертуарі думу «Про піхотинця» *** і «Про вдову»; очевидно, се думи найбільше популярні в цьому окрузі. Ясна річ, що кобзарі в близьких місцевостях впливають одні на одних і переймають одні від одних думи і їх мотиви. Існування територіальних груп кобзарів і співців дум стає вповні зрозуміле на підставі відомостей про давні організації співців-сліпців, тобто співацькі братства, яких основа теж була територіальна ****. За законами, прийнятими в співацьких братствах, сліпець-співак мав право ходити лише по своєму повіті, а в окремих випадках виняткових по

---

[1] Бажаючи підкреслити єдність стилю рецитацій кожного кобзаря, Ф. Колесса мимоволі применшує тут значення повних записів дум. На практиці, як відомо, він намагався якнайповніше передати репертуар народних співців, зважаючи на імпровізаційний характер дум.

* К. Ф. У[хач]-О[хорович], Кобзарь О. Вересай, его думы и песни. «Киевская старина», 1882, кн. III, стор. 259.

** Я зустрічав у Миргороді старця-сліпця, що, сидячи при дорозі, рецитував свою просьбу до прохожих під типовий мотив дум, так, як співають у Миргородщині.

*** За винятком О. Баря, що за свідоцтвом О. Сластіона («Кобзар М. Кравченко») співав цілі думи «Про вдову» та «Про сестру і брата», а з інших дум знав лише уривки.

**** Сперанський, цит. праця, стор. 24.

інших двох повітах. Хто б провинився супроти цієї постанови, виставлявся на кару і побої товаришів *. Давні кобзарсько-лірницькі організації, рештки яких подекуди ще й досі зберігаються **, мали велике значення для чистоти народної традиції, бо здійснювали контроль над співаками і допускали до заробітку лише тих, що перейшли трудну, звичайно трилітню школу у знаного кобзаря чи лірника та одержали так звану «визвілку», яка й досі не втратила свого значення. В такий спосіб протягом довгого часу складався пісенний репертуар поодиноких округів і братств, який при систематичних дослідах можна б зовсім докладно визначити не лише щодо текстів ***, але також щодо мелодій. Та не підлягає сумніву, що й репертуар співацьких братств, зв'язаних з територіями, як збірна індивідуальність, живе, постійно розвивається і змінюється в своєму складі. Оцей зв'язок між пісенною групою і територією, розвиток типу при безперервнім перетворюванні та індивідуалізації форми, — взагалі, життя і вимирання народних дум можна б порівняти з життям і вимиранням людських родів і генерацій.

Результатом групування співаків за територіями являється ближчий або дальший ступінь споріднення кобзарських рецитацій, що завжди стає вирішальним критерієм при порядкуванні мелодій дум, бо зважаючи на сторонні впливи і захожих співаків група не завжди співпадає з територією.

Поки що ми розпоряджаємось надто скупим матеріалом, щоб можна констатувати більше таких груп, як миргородська.

Та на основі зібраного матеріалу можемо напевно сказати, що є багато взірців кобзарських рецитацій, що зв'язані із окремими районами, виявляють крім спільних прикмет також більші або менші різниці, відповідно до більшого або меншого віддалення тих місцевостей, на яких вони домінують. Так, наприклад, порівнюючи рецитації М. Кравченка з записами від кобзаря Гн. Гончаренка з-під Харкова, знаходимо дуже значні різниці: відразу бачимо, що це два відмінні типи, дві окремі школи. Цю різницю можна пояснити значним територіальним віддаленням. Оп. Сластіон зазначає, що основний мотив дум, співаний в Чернігівщині, мало схожий на полтавський. Як кожна місцевість має свої улюблені думи, так і мотиви тих дум і супровід кобзи завжди інший, ніж у другому районі (Кобзар М. Кравченко, стор. 12) ****.

---

* В. Боржковский, Лирники.—«Киевская старина», 1889, кн. IX, стор. 653—708; Сперанський, цит. праця, стор. 21.

** Оп. Сластіон, цит. праця, стор. 9; В. Боржковский, цит. праця; В. Гнатюк, Лірники.—«Етнограф. збірник», т. II; К. Студинський, Лірники, 1894.

*** Пробу визначення співацьких репертуарів за територіями і за братствами подає Сперанський (цит. праця, стор. 30—40).

**** Оп. Сластіон, інтересуючись кобзарями ще від 1870-х років, чув і пізнав їх стільки, як може ніхто інший на Україні.

На різниці між кобзарськими рецитаціями, що залежать в першій мірі від належності до групи або школи, у високій мірі впливає також індивідуальність співця.

Співання дум вимагає не лише старанної підготовки, довгого і трудного виучування текстів, мелодії, самого способу рецитування (стилю кобзарської імпровізації) і бандурної гри, але також небуденного музикального таланту і дару імпровізування; тому ж думи не є доступні для широких мас в такій мірі, як звичайні народні пісні: думи співають лише талановиті професіональні співаки, кобзарі і деякі лірники; ледве чи й в старовину могло бути інакше. Коли ж почуємо думу без акомпанементу — то в усякому разі рецитує її професіональний співак, і то звичайно сліпий.

Між репертуаром кобзарів і лірників не можемо потягнути докладної границі; і в співацьких братствах, оскільки тепер можемо перевірити їх організацію, не роблено різниці між кобзарями і лірниками. В репертуар кобзаря входять передовсім думи і весь репертуар лірника: духовні псалми, сатиричні пісні. Та подибаються й лірники, що співають думи (особливо думу «Про удову», що більше підходить до лірницьких пісень релігійного і повчального змісту).

Зате сам інструмент спричиняє велику різницю в способі співання та в манері кобзарів і лірників. Кобзарський спів пливе бистрим потоком, яскраво відзначає чергові наголоси, строго зберігає характер речитативу, розвиваючи мелодичне багатство лише при кінці періодів. Спів лірника більше повільний, протяжний, подекуди затирає сканзію, а висуває мелодичний елемент.

Коли ж спільна манера споріднює лірників, то в грі на кобзі виявляється без порівняння більше різнорідності.

Ми показали бодай в загальних нарисах, які різнорідні і дуже складні обставини впливають на вироблення і формування стилю та пісенного репертуару в одиниці і співацької групи. Щоб прослідкувати рухливе життя варіантів рецитації у відношенні до індивідуальності співака і до групи та в зв'язку з відмінами тексту і щоб пізнати ступінь поширення різних взірців рецитації та окремих варіантів дум, — на це треба великої, збірної праці, якої напрям загально намітив М. Сперанський (цит. праця) в додатку до пісенних текстів *.

Обговорені в попередніх розділах спільні ознаки всіх рецитацій в ритмі, мелодії, будові періодів та в змінливості музичної форми складають окремий стиль дум, що виявляє повну незалежність і оригінальність супроти знаних і близьких нам, живих ще рецитаційних стилів, які розвинулися у великоруських билинах, південнослов'янських героїчних піснях і фінських рунах.

---

* На думку Оп. Сластіона, треба б для цієї справи скласти окрему комісію, яка виготовила б докладну карту проживання кобзарів і лірників та занялася б плановим, систематичним записуванням мелодій українських дум при допомозі фонографа на цілій Україні («Рідний край», 1908, № 38).

Збираючи разом усе те, що сказали ми про музичну форму дум (оскільки це можливо переказати короткими словами), подаємо ось яке визначення їх стилю:

Дума — це мелодичний речитатив з вільним ритмом і мінливою формою імпровізації; рецитація, достосована до синтаксичного укладу і ритміки слів у тексті, виявляє поділ на симетрично побудовані, однак різновидні, періоди без повторювання сталих відношень строфи. Мелодично-ритмічні акценти, розділені дрібними, неакцентованими нотами, визначають граматичні наголоси відповідних віршів у приблизно однакових відступах.

Віршова будова дум основується, головним чином, на паралелізмі, що проявляється аналогічним за значенням укладом слів у рівнобіжних рядках, приблизно однаковим числом наголосів і вільною, найчастіше дієслівною римою.

VI. Українська кобза-бандура і ліра

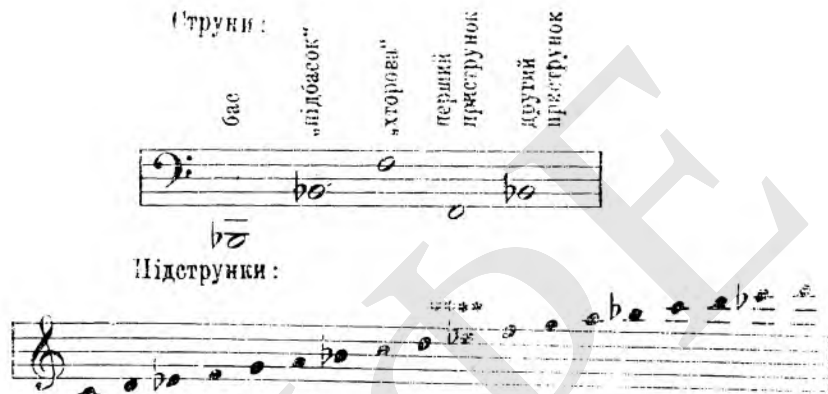
Розвиток українських народних дум тісно пов'язаний з кобзою-бандурою, від якої і співці дум, кобзарі-бандуристи, взяли свою назву. Кобза і бандура, дві назви, уживаються тепер як синоніми на визначення одного струнного інструменту.

Одначе в XVII—XVIII ст. це були два окремі інструменти; за свідоцтвом Рігельмана з кінця XVIII ст., на бандурі грали по містах, а кобза була мужицьким інструментом на Україні. Старовинна кобза була відома ще половцям, відтак кримським татарам, від яких, за здогадами Фамінцина *, перейняли її козаки. У XVI ст. кобза була вже загально вживаним народним інструментом на Україні, як про це згадують сучасні польські письменники. Вживання кобзи поширилося здавна по сусідніх польських і литовських землях, в Угорщині й Румунії.

Однак про вигляд і стрій української кобзи XVI ст. не маємо відомостей: певне лише те, що це був струнний інструмент типу лютні, схожий на теперішню кобзу-бандуру, що прийшла до нас із заходу. Прототипом української бандури, як запевняє Фамінцин, стала 14-струнна пандора, інструмент, подібний до лютні, який винайдено в Англії в половині XVI ст. Пандора швидко розповсюдилася по краях західної Європи, завандрувала й до Польщі з італійськими музикантами, мабуть, на початку XVII ст., потім під теперішньою назвою бандури поширилася по Україні. Не дивно, що бандура, як інструмент багатший на струни і досконаліший від старосвітської кобзи, живо почала прийматися спершу по містах, багатших домах і між козацтвом (польські письменники звали бандуру «козацькою лютнею»), поки згодом-перегодом не перейшла в руки народних співаків. Витіснивши з ужитку давню кобзу та перейнявши її назву, бандура стала на Ук-

* А. С. Фаминцын. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПб., 1891. [Ця праця] містить єдиний досі дослід про історію кобзи (стор. 87—109) і бандури (стор. 110—170).

раїні любимим народним інструментом[1]. На українському ґрунті бандура трохи змінила свою форму * і збагатилася ще доданням коротких струн на «дейці», так званих «підструнків», що за здогадкою Фамінцина появилися десь у другій половині XVIII ст.; у Рігельмана бандура зображена вже з «підструнками». Докладний опис новішої української бандури подали Лисенко ** і Фамінцин ***, тому обмежимося тут лише зауваженнями про стрій Кравченкової бандури. Має вона 5 довгих струн і 18 «підструнків», що йдуть ось у якому порядку:



Підстроївши бандуру, Кравченко випробував два акорди (а, б), що орієнтують нас про положення тоніки у скалі:



[1] Цікаві дані, які наводить О. Фамінцин про кобзу (наприклад, згадки про струнний інструмент з подібною назвою ще у половців в XI ст., у татар), а також інші джерела, зокрема зображені на фресках Софіївського собору у Києві кобзоподібні інструменти, досить певно вказують на східні першооснови кобзи-бандури. Невипадковою є примітка Ф. Колесси про можливість впливу кобзи на бандуру.

* Може бути, що й кобза вплинула на сформування бандури в теперішньому її вигляді.

** Характеристика музыкальных особенностей дум и песен, исполняемых Вересаем; Народні музичні струменти на Вкраїні («Зоря», 1894, № 1, 4).

*** А. С. Фаминцын, Домра..., стор. 157—167. Не стану тут перелічувати інших принагідних описів, які зустрічаємо в статтях про українських кобзарів.

**** Не маємо певності, чи Кравченко часом не підстроює цього підструнка на e^2, яке неясно вчувається в супроводі до пісні про Саву Чалого (стор. 296), і чи він не змінює строю при танцювальних мелодіях.

Кравченко співав у тональності *b*-moll, яку ми в записах транспонуємо всюди на *a*-moll, зазначаючи дієзами при ключі стале підвищення четвертого і шостого ступеня.

У варіанті думи «Про удову», схопленім від М. Кравченка Оп. Сластіоном 1909 р., надибаємо на початку сьомого періоду приігриш, в якім єдиний раз зовсім виразно відчуваємо дуровий акорд на тоніці у вище поданій формі з великою терцією. Почувши цей акорд у приігравках Кравченка ще перед схопленням думи «Про піхотинця» в 1908 р., думав я, що неможливо буде погодити дуровий стрій кобзи із мольовою мелодією думи. Та виявилося опісля, що в супроводі до співу Кравченко ніколи не зачіпав великої терції, беручи правильно неповний тонічний тризвук без терції.

Тут годиться звернути увагу ще на такі гармонічні особливості в акомпанементі М. Кравченка: при акцентованій секунді, яка попереджає коротке закінчення фрази на тоніці, в супроводі Кравченка часто відчуваємо сильний домінантовий акорд, що звучить дисонансом при слідуючій тоніці в співі (П 10, 1 фраза). В думі «Невольницький плач», схопленій від М. Кравченка О. Сластіоном восени 1909 р., відчуваємо дуже дивне поєднання закінчень на тоніці з акордом, складеним з тоніки і нижньої субдомінанти (I—IV). Особливо виразно чути ці тони в кінці періодів.

Акомпанемент кобзи у Кравченка взагалі дуже скупий і одноманітний, зводиться до двох акордів (в, г): неповного тонічного тризвука без терції (як у давніх західноєвропейських гармонізаціях XII—XIII ст., що й підносить архаїчний характер рецитації) і неповного домінантового без квінти (замість акордів Кравченко бере деколи здвоєну октавою тоніку й домінанту). В більших групах ті акорди появляються лише в приігравках між періодами: всередині періодів розкинено по одному, по два акорди на сильніших акцентах і між фразами*. Тим відрізняється М. Кравченко від кобзарів з Харківщини, таких, як Гнат Гончаренко, Пасюга, що грають протягом усієї думи: їх акомпанемент різноманітний і багатий, висувається іноді на перше місце.

Стрій бандури буває у кобзарів дуже різнорідний, як на це вказують значні різниці в числі струн і підструнків.

Бандура Ост. Вересая **: 6 струн, 6 підструнків.

Бандура Павла Братиці ***: 4 струни, 16 підструнків.

---

* У репродукції фонографа супровід кобзи виступає ледве чутно і затирається майже цілковито часом вже по кількаразовім програванні валика, тому запис не завжди міг бути докладний і певний. Ми виписали дрібними нотами супровід кобзи лише в тих місцях, де він виразно виступає, зазначаючи низькі басові тони, для ощадності місця, вищими октавами. У валиках, наспіваних О. Барем, супровід кобзи виходить так неясно, що не можна було його розібрати.

** М. Лисенко, Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум, стор. 346.

*** М. Лисенко, «Киевская старина», 1888, за липень.

Бандура Петербурзької консерваторії *:	4 струни,	13 підструнків.
Бандура Мих. Кравченка:	5 струн,	18 підструнків.
Бандура Гната Гончаренка:	5 струн,	15 підструнків.
Бандура Івана Кучеренка:	5 струн,	16 підструнків.
Бандура Т. Пархоменка **:	6 струн,	14 підструнків.
Бандура Львівського «Бояна»:	4 струни,	14 підструнків.

Коли до того додамо, що кобзарі не однаково держать бандуру при грі, одні прямовисно, інші похило, одні паралельно з грудьми, інші під кутом нахилення, не однаково перебирають пальцями по струнах, взагалі виявляють великі різниці не лише в строю бандури і в самому супроводі, але й у способі гри, то зрозуміємо, що усе те впроваджує в рецитації значну різнорідність, яка є результатом відмінних кобзарських шкіл. Щоб збагнути цю різнорідність і ближче визначити окремі школи та взори бандурної гри ***, треба б пильно і поквапно зайнятися їх розшукуванням і записуванням, поки час дощенту не зніведює давню традицію.

Коли з кобзою і бандурою в'яжеться квітучий період українських народних дум, то занепад бандурної гри, замітний на Україні від довшого часу, безперечно знаменує упадок рецитованої поезії [1]. Вимираючий тип кобзарів-бандуристів заступають лірники ****, переймаючи дещо з кобзарського репертуару дум, хоча ліра зовсім не надається до супроводу при рецитаціях.

Ліру принесено до нас із Заходу; її прототипом вважають органіструм (harmonia, symphonia) — триструнний інструмент з X—XI ст. Від XIII ст. ліра, перейшовши до рук жонглерів і мінестрелів, знаходить широке розповсюдження в Західній Європі; відтак знайомість із цим інструментом поширюється і на схід. Найдавніша неясна згадка про ліру на руських землях (в Новгороді) відноситься до 1570 р. В за-

---

* О. Фаминцын, Домра..., стор. 162.

** М. Сперанський, цит. праця, ч. II, стор. 25.

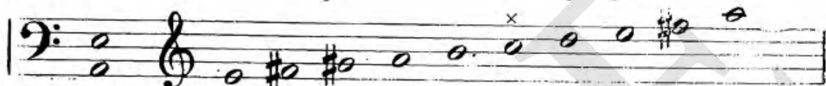
*** Гнат Хоткевич впевняє, що спосіб гри у кобзарів Чернігівської губернії є найстаршим, у кобзарів Харківщини гра найдосконаліша, у полтавських займає середнє місце (Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках, «Этнографическое обозрение», 1903. кн LVII).

[1] Цю тезу Ф. Колесси найкраще спростовують його ж багатющі записи дум від численних кобзарів і лірників Полтавщини і Харківщини, зроблені протягом короткого часу, та розвиток цього жанру народного мистецтва в радянський період, діяльність таких його видатних представників, як Ф. Кушнерик, Є. Мовчан, П. Носач та ін.

**** Зауважив це М. Лисенко ще в 1870-х роках (цит. праця, стор. 343). Зубожіння співацького репертуару дум і вмирання кобзарів-бандуристів констатують також дослідники останніх часів: М. Сперанський (цит. праця), Е. Кріст (Кобзари и лирники Харьков. губ.—«Сборник Харьк. ист.-филол. общ.»), О. Сластіон (Мелодії українських дум, «Рідний край».—1908, № 36). За свідоцтвами В. Горленка (Кобзари и лирники, «Киевская старина».—1884, кн. 12, стор. 654) старші лірники знали по 5—6 дум, молодші лише по 2—3, а лірники наймолодшого покоління зовсім не співають дум.

писках польського офіцера Маскевича з початку XVII ст. знаходимо доволі докладну відомість про гру на лірі в Москві під час парадного боярського обіду. До Москви занесено ліру очевидно з України або з Білої Русі, де її мусили знати певно ще в XVI ст., коли не раніше. І досі на українських землях ліра — найбільше розповсюджений народний інструмент, а в Росії (в Орловській губернії) зовуть її малоруською *.

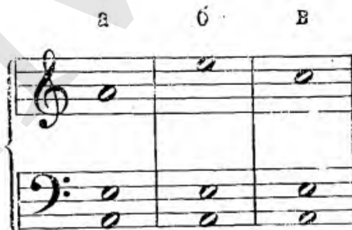
Ліра, на якій грав Скоба, співаючи думи до фонографа, ані будовою, ані строєм не відрізняється від загальнозвісного типу галицької ліри. Дві крайні струни настроєні в квінту *A—e* гудуть безупинно, потирані «безконечним» колісцевим смичком; третя струна, «мелодія», або «співаниця» (як називає її Лисенко), настроєна в октаву до *e*, під дев'ятьма клавішами ліри дає ось який звукоряд:



Сей стрій буквально сходиться з описом «малороссийской лиры», який подає О. Л. Маслов **, з тією єдиною різницею, що в лірі, описаній Масловим, п'ятий клавіш підстроєний на півтону вище, «на весело». Стрій басових струн *A—e* і зразки акомпанементу Скоби (стор. 226—250) показують, що тонікою в наведеному звукоряді треба уважати *a*; отже в його верхній частині a^1—a^2 маємо такий же дорійський лад (хоч неповний одним тоном), на якому побудована мелодія всіх виданих оце речитацій.

Стрій ліри, описаної Лисенком ***, на кварту вищий, ніж у Скоби, відрізняється ще й тим, що шостий ступінь звукоряду, йдучи від тоніки «*d*» вгору, не підвищений, так що «мелодія» дає ось який звукоряд: a^1, h^1, cis^2, d^2, e^2, f^2, g^2, a^2, b^2, cis^3, d^3; коли ж лірник співає пісню в моль, підстроює *f* на *fis* ****.

Супровід ліри у Скоби, з двома постійними тонами на тоніці і домінанті (I—V), визначає тонічний тризвук в троякій формі:



* Оцю коротку замітку про історію ліри подаємо на основі розвідки А. Маслова: Лирники Орловской губернии в связи с историческим очерком инструмента «малороссийской лиры».—«Этнографическое обозрение», кн. XLVI, стор. 4—9.

** А. Маслов, цит. праця, стор. 2—3.

*** Народні музичні струменти на Вкраїні.—«Зоря», 1894, № 1, 4—10, стор. 162, 185.

**** П. Демуцький, що описує ліру Лисенковими словами, подає число клавішів на 14; див. Ліра і її мотиви, К., 1903, стор. III—V.

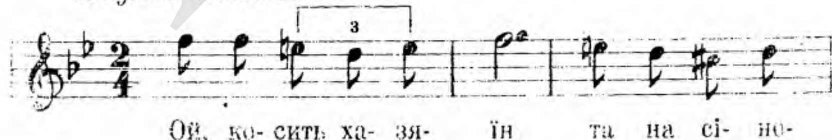
Співаючи думу, лірник не підіграє мелодії: головна партія ліри — це «перегра» між періодами, яка обертається на квінті між тонікою й домінантою (1—5); ці два крайні тони лірник сполучає групами тонких «мереженок», що діатонічними низками спадають на тоніку. В «перегрі» лірник звичайно наслідує останню фразу переспіваної мелодії.

VII. Мелодії дум у відношенні до українських народних пісень і сторонніх впливів

Вище проведений аналіз кобзарських рецитацій показує, що мелодії дум відрізняються від українських народних пісень, головно, своєю речитативною ритмікою і мінливою формою, яка не повторяє ніякої сталої схеми, бо не застигла в сталих контурах, зберігаючи ознаки імпровізації. Однак незважаючи на такі відмінності, що зводяться до техніки і стилю, мелодії дум виявляють спільні основи, якнайближче спорідження і просто тісний зв'язок з українськими народними піснями, очевидно з старшою їх верствою.

Будова основного звукоряду, його складання з верхньої кварти і нижньої квінти, два крайні тони квінти, як два осередки мелодії, хроматизація (збільшені і зменшені інтервали), улюблені звороти і каденції фраз, групування пісенних колін, мелізматичні прикраси, спадаючий рух мелодії, — всі ці характерні ознаки, вся внутрішня організація українських народних мелодій одного типу творить спільну основу для дум і пісень. На доказ того ми могли б навести мелодії з усіх кінців української території, та не місце на це в оцій розвідці. В додатку при кінці цього тома подали ми навмисно кілька характерних пісень з кобзарського і лірницького репертуару, щоби показати, як близько підходять вони до дум зворотами мелодії і мелізмами. Однак релігійні пісні і псалми*, співані лірниками і кобзарями, нагадують в більшій частині мелодії з «Богогласника» і зовсім не підходять до дум. Здається, що книжні й шкільні впливи, під якими складено ці пісні, не торкнулися музичної сторони дум і тих народних пісень старшої формації (передовсім заснованих на дорійському ладі), з якими думи найближче сходяться.

Наводячи пісні, споріднені з кобзарськими мелодіями, обмежуємося з огляду на брак місця оцими кількома прикладами:



* М. Сперанський, цит. праця, II, стор. 23—54; П. Демуцький, Ліра і її мотиви.



М. Лисенко, Збірник українських пісень, випуск I, № 14; див. там же, № 27; випуск VI, № 7, 17, 18, 27, 34.



П. Демуцький, Ліра і її мотиви, № 50.

Ця пісня нагадує подекуди рецитацію Вересая.

Багато мелодій, подібних до дум, подибуємо в збірниках галицько-руських пісень. Для порівняння надаються не лише пісенні, але й інструментальні мелодії (Волод. Шухевич, Гуцульщина, т. III, стор. 83—100). Здається, що в галицько-руських піснях можна б знайти вищий ступінь подібності до кобзарських мелодій, ніж в піснях з Подніпров'я, які супроти архаїчних галицько-руських більше змодернізовані і подекуди закрашені великоруським впливом.

Allegretto Recitando.

„Хто там пу- ка- сту- ка Та на мо- їм гро- бі?" „Я ва- ша, ма- мун- цю, пу- стіт · ме- не д'со- бі!"

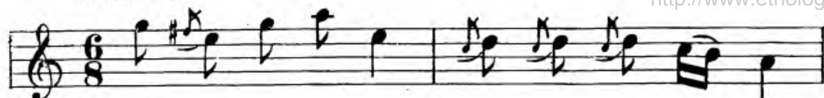
З рукописного збірника Ост. Нижанківського.

Зовсім подібні звороти мелодії знаходимо в рецитації Гришка.

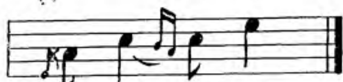
Andantino

У-мру ж бо я, ми- лий, та у- мру ж бо я, у мру. Та зро-би ж ми ми- лий та ке- дро во є тру- мно

Іван Колесса, Галицько-руські пісні з мелодіями. — «Етнографічний збірник», Львів, 1902, т. XI, стор. 224; див. там же, стор. 138, 139, 276.







Колядка, там же, стор. 1; див. гуцульські колядки: В. Шухевич, Гуцульщина, т. IV, стор. 23—24.

Подібні звороти виявляє рецитація Скоби.

Наведені приклади показують, що між мелодіями українських народних дум і старших пісень заходить тісний, органічний зв'язок, який сягає до самих основ їх устрою. Однак супроти культурних взаємин українців з ближчими і дальшими сусідами не позбавлений правдоподібності здогад, що з захожими мандрівниками, співаками-вагантами * та з переймленими інструментами, як кобза, бандура і ліра, а також через школу завандрували на Україну з Заходу та з Сходу чужі мелодії, які могли мати вплив на українські народні пісні і думи.

Та щоби можна було щось певного сказати про оці здогадувані впливи, треба б підняти багато підготовчих робіт і порівняльних студій, що не лежить у плані цієї розвідки.

Поки що ми торкнемось лише найближчого питання: чи й оскільки можна музичну форму дум пояснювати впливом музики й пісенної творчості великоросів і південних слов'ян, особливо ж, чи можна її ставити у зв'язок із сербським або великоруським народним епосом?

Ми порівнювали з виданими оце кобзарськими рецитаціями мелодії великоруських билин, які записав (з фонографа) проф. А. С. Аренський

* На оці впливи вказують: М. Халанский, Южнославянские сказания о кралевиче Марке. — «Русск. филол. вестник», т. XXXIV, Варшава, 1895; Н. Ф. Сумцов, Заметки о малорусских думах и духовных виршах. — «Этнографическое обозрение», т. XXIV, стор. 93—96; А. С. Фаминцын (Скоморохи на Руси, Петербург, 1889) називає період історії світської музики на Русі від XI до середини XVII ст. добою скоморохів.

із співу І. Т. Рябініна в двох відмінах * — однак ані у стані мелодії, ані в ритмі не знайшлося нічого спільного, взагалі ніяких слідів споріднення між думами й билинами **, крім речитативного відтінку мелодії.

Нема в тім нічого дивного, бо й українські народні пісні складом мелодії і своїм загальним характером різко відрізняються від великоруських, як це показують помічення Лисенка *** і Сокальського ****. Зовсім справедливо відзначає Фамінцин, що «своєрідні гами, на яких побудовані мелодії Вересая, прикрашені хроматизмом, з напруженими збільшеними інтервалами, зовсім незвісні і чужі великоруському слуху» *****. Але щоб вони були «мало свойственны малорусскому народному пению»,— як пише дальше Фамінцин, — цього ніяк не можна сказати. Бо коли великоруські народні пісні в значній частині задержали й досі строгий діатонізм, то українські народні пісні виявляють хроматичні зміни первісних діатонічних ладів, наслідком чого є в них збільшені секунди та збільшені й зменшені кварти, які так часто приходять і в думах. Оця хроматизація власне відрізняє українські народні мелодії від великоруських та споріднює їх з музикою східних, азійських народів: турків, татар, персів, арабів, а також із піснями південних слов'ян.

На можливість південнослов'янського впливу, про який здогадується Фамінцин (цит. праця, стор. 151), вказують давні культурні взаємини України з болгарами і сербами, почавши від ранньої доби княжого періоду.

Особливо в козацькій добі, саме в часи виникнення дум, обставини пособляли заношенню сербських пісень на Україну: зустрічаємо сербів і в козацькім війську (на початку XVII ст. або уже з кінця XVI ст.) і в Київській Академії, а сербські мандрівні співаки стали популярні в Польщі і Литві ще за Ягайла на початку XV ст. ****** Згадують про них польські письменники XVI і XVII ст. (наприклад, Каз. Мясковський, Єронім Морштин). Незважаючи на те, вплив народної поезії південних слов'ян на літературний бік українських народних пісень — незначний, зводиться до кількох перейнятих тем, які зустрічаємо серед галицько-руських пісень (очевидно не говоримо тут про паралелі, які

---

* «Древности», Труды славянской комиссии Московского археологического общ., т. I, Москва, 1895, протоколы, стор. 27—28, А. С. Аренский, Музыкальная заметка.

** Те саме замічає рецензент праці Фамінцина «Домра и сродные ей инструменты». — «Вестник Европы», 1891, стор. 848. Однак спільність деяких літературних мотивів вказує на потребу найпильніших дослідів у цьому напрямку.

*** Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум...; Народні музичні струменти на Вкраїні.

**** Русская народная музыка..., Харків, 1888.

***** Домра..., стор. 151.

****** Вказав на це вже В. Ягич в статті Gradja za Slovinsku narodnu poeziju (Rad. jugoslovenske Akad., t. XXXVII).

знайдуться не лише в сербській і болгарській народній поезії). В темах українських народних дум і їх літературній обробці досі не виявлено виразних слідів південнослов'янського впливу * — виняток становила б хіба одна дума про Олексія Поповича, для якої знаходяться близькі паралелі в піснях південних слов'ян, — як би не те, що тема цієї думи була популярна в легендах усіх середньовічних європейських літератур **.

За словами проф. М. Дашкевича, «як назва ***, так і техніка творів, званих думами, склалися, як можна здогадуватися, під впливом ближчих зносин, які зав'язалися з того часу (XV—XVI ст.) між південною Руссю, з одного боку, і румунами, болгарами та сербами, з другого боку****. Та форма і техніка української пісенної рецитації була вироблена, що найбільш імовірно, уже в дружинно-лицарській поезії, якої вицвітом є «Слово о полку Ігоревім» ***** (а може і в староруських билинах) [1]». До кінця XVI ст. ця форма могла вже спопуляризуватись між козацьким лицарством, врешті перейшла в народ, та вимагаючи спеціального підготування і таланту, держиться і досі на Україні лише в замкненому колі професіональних співаків.

Теперішня форма дум з їх нерівноскладовими віршами також не виявляє зв'язків з героїчним епосом південних слов'ян, що розвивався спершу у розмірі 16-складового вірша (4 + 4|4 + 4), а пізніше прийняв форму 10-складового вірша (4 + 6) ******.

---

* М. Тершаковець, Beziehungen der ukr. histor. Lieder resp. «Dumen» zu südslavischem Volksepos Archiv für slav. Philol., 1907, т. XXI, кн. 2 і 3. Євг. Тимченко, До питання про стосунок українських дум до південнослов'янського епосу, «Записки Українського наукового товариства в Києві», т. 2, 1908.

** Ця замітка Сумцова («Киевская старина», 1894, кн. I) доповнена в рецензіях І. Франка і М. Драгоманова.

*** Слово «дума», засвоєне українським народом, подибується в галицько-руських народних піснях:

Ой думо ж моя молоденькая, ой думо ж моя, думо,
Починай собі (двічі) межи людьми розумно.
Ой як ти будеш (двічі) розумно починати,
То будуть тебе (двічі) люди за людей мати.

Іван Колесса, Галицько-руські народні пісні. — «Етнографічний збірник», т. XI, стор. 85.

**** М. Дашкевич, Несколько следов общения Южной Руси с юго-славянами в литовско-польский период ее истории, между прочим в думах. — Изборник Киевский, 1905, стор. 122.

***** В. Ягич вважає думи залишком творчості старовинної доби (Gradja za slovinsku narodnu poeziju). Зрештою і Дашкевич не заперечує, що «на техніку дум частково міг вплинути староруський епос княжої доби».

[1] В рукопису було: «Та форма і техніка української пісенної рецитації була вироблена при всякій правдоподібності *уже в староруських билинах* (курсив упор.) і в дружинно-лицарській поезії, якої вицвітом є «Слово о полку Ігоревім». Це, суттєво відмінне від надрукованого в книзі, формулювання Ф. Колесса розвинув пізніше в своїй неопублікованій праці «Залишки билинного епосу в українському фольклорі».

****** В. Ягич, Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten, Archiv für slav. Philol., IV, стор. 192.

Правда, досі ще не вияснено питання, чи українські думи давнішого циклу в первісній редакції мали теперішню вільну форму, чи вони розвинулися з пісень* і може творилися в правильних пісенних розмірах, хоч проти цього погляду промовляє зв'язок, який бачимо між дружинно-лицарським і козацьким епосом в змісті і формі**.

Та хоч би ми й упевнилися, що треба виводити думи від пісень, то походження українських пісенних розмірів від сербських досі нічим не доказано; а в часи творення дум українська народна поезія розпоряджала вже значним засобом вироблених форм силабічного вірша, що вкажемо тут лише на старовинні обрядові пісні.

Спеціально ж мелодії сербських юнацьких пісень (про царя Лазара, Міліцу, королевича Марка і ін.) укладаються в правильні такти, як великоруські билини, і нічим не нагадують мелодій дум, хіба речитативним відтінком і розмашистим «еј» на початку періодів, як у рецитаціях Платона Кравченка:



(Fr. Kuhač, Južnoslovjenske narodne popjevke, Загреб, 1881, t. IV, N 1498, 1494).

Замітна річ, що кобзарські рецитації збереглися майже виключно в трьох лівобережних губерніях; натомість у галицько-руських піснях нема ніяких слідів рецитованої поезії [1], хоча в Галичині вплив сербських народних пісень був певно сильніший, як на Україні. Разом з іншими аргументами це також промовляє проти південнослов'янської генеалогії дум.

У тому зв'язку не можемо поминути ще одного важного питання: чи споріднення українських народних мелодій з сербськими не є, може, посереднім доказом впливу сербських народних пісень на українські думи? Уже Лисенко запримітив у своїй многоцінній студії про думи (цит. праця, стор. 353), що з усіх слов'янських народних пісень

* Як здогадується Л. Н. Лисовський (Опыт изучения малорусских дум, Полтава, 1890, стор. 2—3). Див.: П. Житецкий, Мысли о народных малорусских думах, стор. 143, 152; Фаминцын, Домра..., стор. 141—142.

** Виявляє це, між іншим, Ю. Тиховський, Прозою или стихами написано «Слово о полку Игореве».— «Киевская старина», 1893. Там же подана і відповідна література.

[1] З цим твердженням Ф. Колесси не можна погодитись, оскільки є багато фактів, що свідчать про давнє існування речитативної поезії на західноукраїнських землях, носіями якої були в основному лірники. Про це згадують польський етнограф К. Войціцький, Г. А. де-Воллан, а К. Квітка в неопублікованій роботі «Эпические песни» обстоює існування на цій території окремого речитативного стилю.

сербські найбільше підходять до українських та що записані ним сербські мелодії з переважно історичним текстом дуже близькі до типу української історичної думи. Зауважимо, що українські народні пісні багато більше зближені до дум, ніж наведені Лисенком сербські мелодії.

Та вислів Лисенка про споріднення українських пісень з сербськими мусимо також поширити на болгарські народні пісні і доповнити ще одним поміченням, що сербські, болгарські й українські народні пісні одного типу за своїми спільними ознаками (своєрідні гами, окрашені хроматизмом, збільшені і зменшені інтервали, характерні звороти мелодії і каденції, неясне почуття тоніки, любування в мелізмах) підходять якнайближче до турецьких мелодій; показує це таке зіставлення:

1) турецькі мелодії:



Б. Миллер — А. Крымский, Турецкие народные песни, М., 1903, див.: «Труды по востоковедению», вид. Лазаревский институт восточных языков; т. XVII, № 2, 8.



Там же, № 17



Б. Миллер—А. Крымский, Турецкие народные песни, М. 1903; див.: «Труды по востоковедению», вид. Лазаревский институт восточных языков, т. XVII, уривок з № 20.

2) болгарські мелодії:

Moderato.

Сев- да іе плат- но

бе- ли- ла, Сев- да а- мин,

Сев- да іе плат- но

бе- ли- ла.

Л. Куба, Тоналностите в българските напеви, Сборник за народни умотворения..., т. XIV, 1897, стор. 654, № 22; див. № 25, 24. Народните песни с мелодии.— Сборник за народни умотворения.., XIII, 1896, стор. 108. Весільні пісні з околиць Охриди, № 6.

Allegretto.

Ци- гъ- ни- но, ци- гу- ла- рьо,

Пу-стиг- ни си ци- гул- къ - тъ.

Там же, № 17. Див. № 7, 15.

3) сербські мелодії:



Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, К., 1873, т. I, стор. 354.



Fr. Š. Kuhač, Južnoslovjenske narodne popjevke, IV, N 1263.

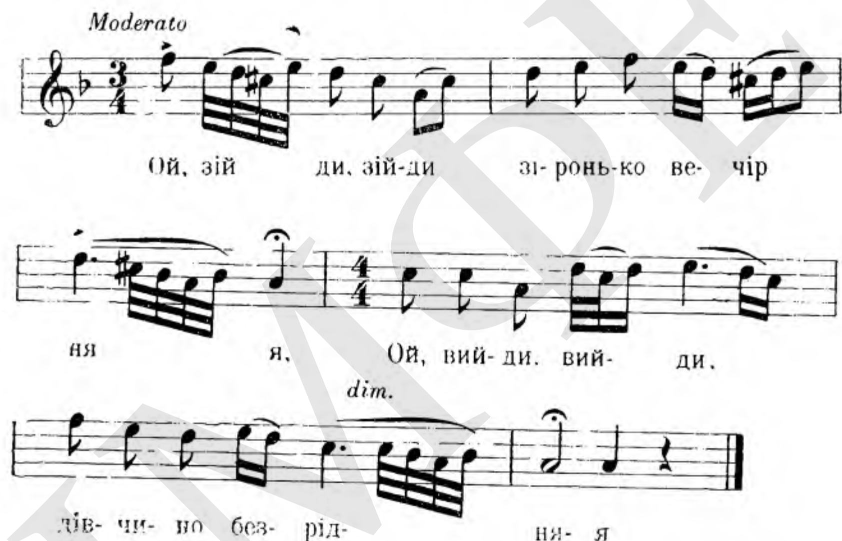
Пісні цього типу займають лише незначний процент у збірнику Кугача; в Галичині цей тип дуже поширений.

4) українські мелодії:





З рецитацій О. Вересая, М. Лисенко, Характеристика.., Ноти, стор. 2.



М. Лисенко, Збірник українських пісень, вип. VI, № 34; див. вип. II, № 30.

Споріднення наведених слов'янських мелодій з турецькими ясне над усякий сумнів. Ми зовсім не заперечуємо можливості сербського впливу на українські, особливо на галицько-руські мелодії, однак признавання цього впливу ще не вистачає для того, щоби ним можна виявити вище намічене посвоячення українських, сербських і болгарських мелодій. Хіба ж будемо припускати, що сусідські зв'язки (і то не дуже оживлені) та захожі співаки могли на всьому широкому просторі української території спричинити такі основні, далекойдучі

зміни в українській народній музиці та відчужити її так значно від найближчої може колись великоруської народної музики? Ясна річ, що за причинами такого явища треба шукати далеко глибше в історичному розвитку усіх трьох народів. Спільні ознаки в українських, сербських і болгарських мелодіях треба пояснювати не лише сусідськими взаєминами і впливом одного народу на другий, але: 1) спільним візантійсько-церковним культурним елементом (що проявився і в змісті літературних і народних творів у всіх трьох народів), а саме, спільністю середньовічних ладів *, і, головним чином, 2) впливом музики східних азійських народів, особливо ж турків і татар. Це були впливи не поверхові, переминаючі, але тривалі, довговікові; вони багато значили в культурному розвитку всіх трьох народів і врізалися глибоко в народний світогляд.

Довговікові війни українців з східними ордами, невольники й обмін бранців (кобзарі називають думи ще й досі «невольницькими псальмами») та безперервні зносини із азійськими народами, що тягнуться в українській історії від найдавніших часів, а подекуди і тепер ще тривають, залишили значні сліди в мові, народній словесності, звичаях, одязі, орнаменті і, здається, найбільше в народній музиці українців; все те промовляє за поглядом Сокальського, що відносить появу ввідного тону і взагалі хроматизму в українській народній музиці до східних впливів **. Сюди треба віднести також багате прикрашування мелодії тонкими мелізмами-«мережанками», якими любуються кобзарі *** (у нашому збірникові особливо обидва Кравченки і Скоба). Пригадаймо, що й кобзу перейняли українці, що найбільш імовірно, від чорноморських татар.

Оце намічені зближення, сперті на основі звісного досі матеріалу, могли ми тут подати лише в загальних нарисах без докладнішого мотивування; із тією проблемою в'яжуться невияснені питання, на які може колись дати відповідь молода ще тепер наука — порівняльне музикознавство.

Чужі впливи, яким певно підлягала українська народна музика в різних періодах свого розвою, перейняв український народ без невольничого наслідування і переробив так, що його народні пісні,

---

* Не маючи змоги на цьому місці ближче входити в невияснене досі питання про можливий вплив церковної музики на українські народні пісні, зазначаємо лише, що надибаємо й церковні мелодії, засновані на тому ж дорійському ладі, що й видані отсе мелодії дум (напр., «Ныне отпущаеши раба твоего, владыко»). Однак це ж не дає ще достатньої основи для безпосереднього пов'язування дум з церковною музикою.

** Подібний погляд висловлює також Фамінцин (цит. праця, стор. 151) і його рецензент («Вестник Европы», 1891, стор. 849).

*** За словами М. Лисенка, «мелізми відіграють важливу роль при співанні дум (в Ост. Вересая). В тім відношенні українська мелодія має багато спільного з характером пісні в східних народів» (цит. праця, стор. 351). О. Сластіон запевняє, що співи татарські, грузинські і мандрівних перських співаків дуже нагадують українські мелодії.

й особливо кобзарські рецитації, виявляють оригінальний продукт його ж творчого духа*.

Хоч мелодії дум, живучи в усній традиції, постійно зміняються, то їх зв'язок з піснями старшої формації показує, що вони задержали свої давні основи і характерні ознаки. Отже, можемо глядіти на мелодії дум як на останки тієї оригінальної народної музики і того рецитаційного стилю, якого розцвіт припадає на XVII ст. **

В. Антонович, М. Драгоманов, П. Житецький, Ю. Тиховський, В. Ягич та інші вчені вказали на близький зв'язок, який заходить між думами та героїчним епосом дотатарської доби української літератури; і, дійсно, лише через аналогію з думами можна пояснити поетичну форму «Слова о полку Ігоревім».

Оця пам'ятка має значення історичного документа, який свідчить, що вже в XI—XII ст. серед лицарських дружин і на княжих дворах процвітала на Україні героїчна поезія, та що її представники, професіональні співаки, рецитували епічні пісні, імпровізуючи в супроводі многострунного інструменту.

Останки рецитованої поезії, які досі живуть в усній традиції українського народу, важні не лише для пізнавання української народної поезії і музики в давніших фазах розвитку, але також мають значення для досліджування великих епопей старовинних і середніх віків, що збереглися лише в писаній формі: генезис епічних циклів, змінливу форму варіантів, їх відношення до себе, спосіб традиції, імпровізування старих рапсодів, спосіб рецитування — все те можна зрозуміти лише на основі живих взірців рецитованої поезії***, як фінські руни, сербські героїчні пісні, великоруські билини та українські народні думи.

Оце ж крайня пора, щоби зберігати від затрати бодай рештки багатого колись циклу української героїчної поезії, поки вони ще держаться в народній традиції.

---

* «Думы создавались под таким наплывом чисто народных возбуждений, что трудно, кажется, принять здесь воздействие каких-нибудь внешних случайных влияний, каким представлялось бы, например, влияние сербских певцов». Рецензія на роботу Фамінцина «Домра...». — «Вестник Европы», 1891, стор. 849.

** М. Лисенко називає думу представницею архаїчної народної музики (цит. праця, стор. 349).

*** Дотичну літературу до 1889 р. зібрано в студії Ф. Міклошича Die Darstellung im slav. Volksepos. Деякі доповнення можна знайти в праці Domenico Komparetti, Die Kalevala, oder die traditionelle Poesie der Finnen, Historisch-kritische Studie über den Ursprung der grossen nationalen Epopäen, Halle, 1892.

VIII. Порівняльні зіставлення та пояснення нотації

Кінцеві фрази періодів

1. М. Кравченко:

6. Ант. Скоба:

rit.

A ді- ток ма- лень- ких со- пи- ня- ти. У 16.

Хоч ма- ло ка- ра- ти. У 15.

7. Ол. Гришко

rit.

Чу-жим ру-кам на по- ти- ран-ня не... не да- ва- ла. У б 2.

Гу- ля- ти по- їж- джа- ли. У б 3.

2 Оп. Барь:

rit.

По- клон по.. по- си- ла- ла. С б 1

3. Пл. Кравченко: *rit.*

А до їх сло- ва- ми про- мов- ля- є. П в 2

rit.

З тяж- ко- ї не- во- лі у- ті- ка- ли П б 1

4. Ост. Калний:

rit.

І між- до ко- ні й у.. у- бі- га- є. П 1

5. Явд. Пилипенко:

ritard.

А й у го- ро- ді в А- зо- ві по- ки- па- ли. П б 2.

Фрази, закінчені на тоніці, з кінцевим наголосом на терції

М. Кравченко:

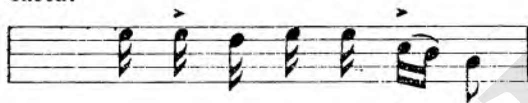


П 27, 28, 32, 34, 37, МБ 12, Сб 8, 11, У. 8, 17, 19, 21, 22, 23, 26, 30.



П 29, МБ 3, 4.

Скоба:



П 6, У 2, 3



У 2, П 1, 5.

Барь:



С а 2, б 2.

Гришко:



У а 3.

М. Кравченко:



У 20, 18, 24, 35, П 25, МБ 7, Сб 12.



У 32.

Пл. Кравченко:



П б 1.

Скоба:



У 8.

Фрази, закінчені на тоніці, з кінцевим наголосом на кварті

М. Кравченко:



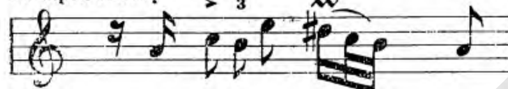
У 3, 5.

Пл. Кравченко:



П а. 1.

М. Кравченко:



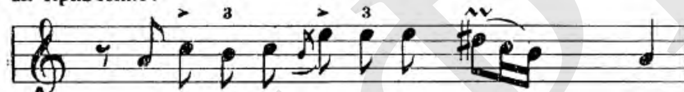
У 32.

Барь:



С а 1, б 3.

М. Кравченко:



У 35.



У 8, 25, 37.

Скоба:



У 6, 3, 4.



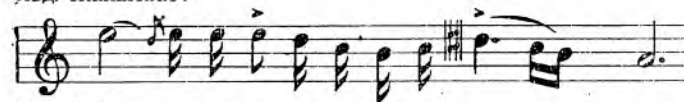
У 8.

Пл. Кравченко:



П б 4.

Явд. Пилипенко:



У 1, 2, 3.

Гришко:



У а 1.

М. Кравченко



У 25, 17, 19, 26, 31, 33.



У 18.

Пл. Кравченко.



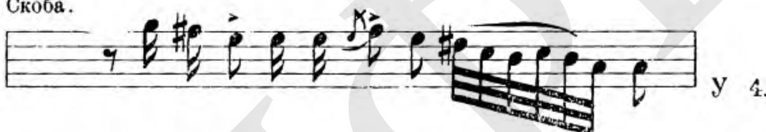
П а 4..

Калний:



П 1.

Скоба.



У 4.

Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на кварті

М. Кравченко



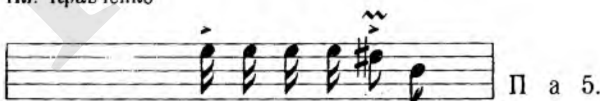
П 10, 25

Варь.



С 6 3.

Пл. Кравченко



П а 5.

Калний:



П. 4.

М. Кравченко:



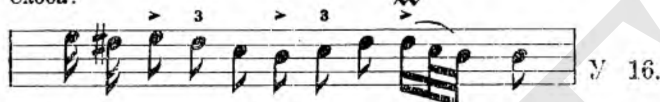
П 12.

Гришко:



У б 2.

Скоба:



У 16.

М. Кравченко:



П 12, 14, 17, 22, 31, 41, Сб 4, 5.

Барь:

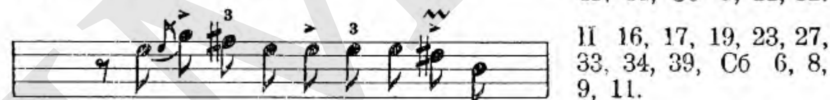


С б 3.

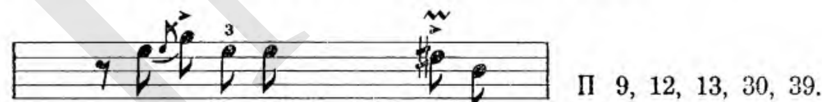
М. Кравченко:



П 11, 12, 14, 17, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 37, 39, 40, 41, 42, 44, Сб 5, 11, 12.



П 16, 17, 19, 23, 27, 33, 34, 39, Сб 6, 8, 9, 11.



П 9, 12, 13, 30, 39.

Барь:



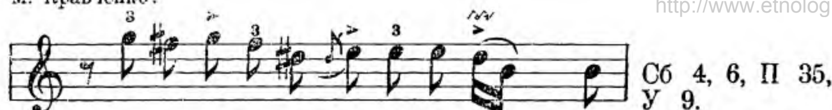
С а 4.

Пл. Кравченко:



П а 5.

М. Кравченко:



Сб 4, 6, П 35, У 9.

Гришко:



С б 2, 1.

Барь:



С а 3.

Фрази, закінчені на кварті, з кінцевим наголосом на квінті

М. Кравченко:



П 3.



П 3, МБ 6.

Пл. Кравченко:



П б 3.

Калний:



П 6.

Барь:



С б 2.

Скоба:



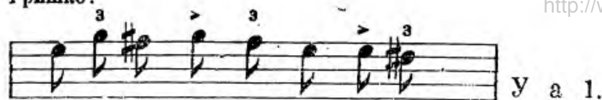
У 21

Явд. Пилипенко:



П б 2.

Гришко:



У а 1.

М. Кравченко:



П 7, 5, У 2.



П 9.

Скоба.



П 2, У 19, 20, 14, 15.

Пл. Кравченко:



П б 2, г 2, У а 5.



У а 1.

Барь:



С а 1.

Гришко:



У а 6.

Явд. Пилипенко.



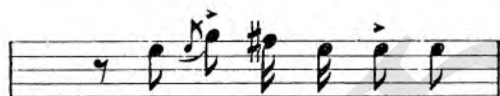
П 6 3.

Фрази, закінчені на квінті, з кінцевим наголосом на квінті

М. Кравченко



П 19.



П 38, Сб 12.

Барь:



С а 1.

Калний:



П 5.

М. Кравченко.



У 34. П 13.



П 19, 41, Сб 3, 13, МБ 4.

Пл. Кравченко:



П 6 3.

Скоба:



У 8, 16.

Барь:



С б 1

М. Кравченко:



П 31.

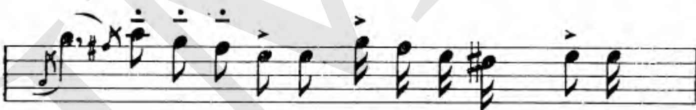


Сб 11.

Пл. Кравченко:



П г 4, д 4, б 1.



П б 2.

Скоба:

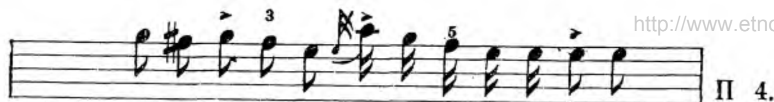


П 3.

Калний:



П 2, 3, 6.



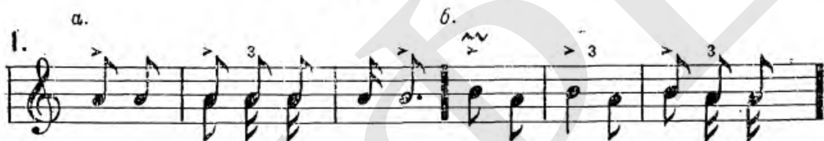
М. Кравченко:



Пл. Кравченко:

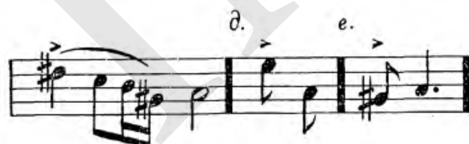


Огляд каденцій













г.



3. а. б. в. г. д.



4. а. б.



5. а. б.



в. г.



6.



7.



1. Мих. Кравченко

*а) Двоїсті групи**

2 1 — 2 1 **П** 20, 22; **МБ** 4, 6, 13; **У** 16, 26, 29.
2 1 — 3‿VII 1 **МБ** 9, 11; **П** 10.
3 1 — 2 1 **П** 25.
3⁀1 — 3⁀1 **У** 28.
2 1 — 4⁀1 **У** 8, 10, 16, 18, 22, 25, 32, 36.
4⁀1 — 2 1 **У** 19, 31.
3⁀1 — 4⁀1 **У** 7, 10 (пор. Скоба **П** 2), 30.
4⁀1 — 3⁀1 **У** 19 (пор. Пл. Кравченко **П** *а* 4).
4⁀1 — 4⁀1 **У** 8, 13, 18 (пор. Калний **П** 1), 19, 22, 25.
2 2 — 3‿VII 1 **МБ** 3.
3 2 — 3‿VII 1 **МБ** 12.
4 2 — 2 1 **П** 4 (пор. Пл. Кравченко **П** *а*, 5), 21, 23, 26, 34.
4 2 — 3 1 **П** 34.
4 2 — 3‿VII 1 **П** 16, 26, 29, 30, 34, 39, 44; **МБ** 10
4 2 — 4 1 **П** 19; **У** 9 (пор. Барь **С** *а* 1, *б* 1) 13, 20, 24.
4 4 — 3‿VII 1 **П** 11; **МБ** 8.
4 — 3‿VII 1 **П** 27.
4 4 — 4⁀1 **У** 25, 31, 34.
4 — 4⁀1 **У** 6.
5 4 — 4 3 1 **У** 19, 31.
V V — 1 1 **МБ** 4, 12.
5 5 — 2 1 **П** 23 (**У** 19), 34 (див. Барь **С** *а* 1).
5 5 — 3‿VII 1 **П** 25.
5 — 5⁀1 **У** 18.
2 1 — 2 2 **У** 2.
3⁀1 — 2 2 **МБ** 3.
2 1 — 4 2 **П** 17, 31, 33.
4⁀1 — 4 4 **У** 25.
3⁀1 — 4 **П** 29.

---

* Арабськими цифрами позначаємо ступені скали, що йдуть вгору, а римськими — ступені скали, що йдуть вниз від тоніки. Притім 6 означає велику сексту, VII — ввідний тон, 4 — у М. Кравченка збільшену кварту. Перша цифра, визначена товстішим друком, вказує на положення наголосу. Коли тони в закінченні фрази йдуть по собі секундами, зазначаємо це каблучкою над цифрами; коли ж два крайні тони кінцевої терції, кварти або квінти поєднані легато, кладемо каблучку під цифрами. Порядкування подібних і аналогічних груп зазначаємо виступами в колонках.

2 — 2 **МБ** 9.
2 2 — 2 2 **У** 6.
3 2 — 3 2 **МБ** 9.
4 2 — 4 2 **П** 10, 12, 16, 20, 25, 40, 43.
4 2 — 4 **П** 29.
4 — 4 2 **П** 26, 37.
5 4 — 4 2 **П** 3.
5 5 — 4 2 **П** 13.
5 5 — 5 5 **П** 19.

б) Троїсті групи

2 1 — 2 1 — 3‿VII 1 **П** 4, 18.
2 1 — 3⁀1 — 3‿VII 1 **П** 3.
2 1 — 2 1 — 4⁀1 **У** 30, 33.
2 1 — 4 1 4 1 **У** 23 (17).
4⁀1 — 2 1 — 4⁀1 **У** 22.
4⁀1 — 3⁀1 — 3⁀1 **У** 18 (пор. Скоба **У** 2).
4⁀1 — 3⁀1 — 4⁀1 **У** 22, 17, 26.
2 1 — 4⁀1 — 4⁀1 **У** 8.
2 1 — 4 1 — 3‿VII 1 **П** 19.
5 3 1 — 4⁀1 — 4⁀1 **У** 14.
4 2 — 2 1 — 2 1 **П** 8.
4 2 — 4⁀1 — 4⁀1 **У** 14.
V V — 1 1 — 2 1 **МБ** 3.
5 5 — 2 1 — 3‿VII 1 **П** 21.
5 — 4⁀1 — 3⁀1 **У** 8.
5 4 — 2 1 — 3‿VII 1 **П** 7, 23, 24 (пор. Барь **С** *б* 2).
5 4 — 2 1 — 4⁀1 **У** 11, 2 (пор. Пл. Кравченко **П** *б* 2).
5⁀3 — 3⁀1 — 4⁀1 **У** 5 (пор. Скоба **У** 7).
2 1 — 2 2 — 3‿VII 1 **МБ** 2.
2 1 — 3 2 — 2 1 **П** 2.
2 1 — 4 2 — 2 1 **МБ** 9.
2 1 — 4 2 — 4⁀1 **У** 23.
2 2 — 2 2 — 3‿VII 1 **МБ** 1.
4 2 — 4 2 — 3‿VII 1 **П** 17, 8, 36, 42, 43.
4 4 — 4 2 — 3‿VII 1 **П** 15.
4 2 — 4 4 — 3‿VII 1 **П** 12, 41, 33.
4 — 4 2 — 2 1 **П** 44.
4 — 4 2 — 3⁀1 **П** 14.
4 4 — 4 4 — 3‿VII 1 **П** 15.
5 4 — 3 2 — 3 VII 1 **МБ** 6.
4 2 — 5 4 — 3‿VII 1 **П** 22.
5 — 4 2 — 2 1 **П** 12, 25.

2 1 — 2 1 — 4 2 **П** 17; **МБ** 9.
2 1 — 3 1 — 4 2 **П** 27.
4⌒1 — 4 2 — 4 2 **У** 3.
4 2 — 3 1 — 4 2 **П** 34.
4 2 — 4 2 — 4 2 **П** 11, 27.
4 — 4 2 — 4 2 **П** 14.
V V — 1 1 — 2 **МБ** 2.

2. Оп. Барь

а) Двоїсті групи

3⌒2 — 4⌒1 **С** *б* 2.
4⌒2 — 4⌒1 **С** *а* 1, 3, *б* 1.
5 2 — 3⌒1 **С** *а* 2 (пор. Пл. Кравченко **П** *б* 1).
5 5 — 2 1 **С** *б* 1.
5 5 — 4 1 **С** *а* 1 (пор. Пл. Кравченко **П** *б* 3).
5 — 5⌒1 **С** *а* 2.
7 5 — 2⌒1 **С** *а* 4.
7⌒5 — 3⌒1 **С** *б* 1.
4⌒2 — 4 2 **С** *а* 3.
5 4 — 4 2 **С** *а* 3.
5 4 — 4 **С** *б* 4.

б) Троїсті групи

5 4 — 3⌒1 — 3 1 **С** *б* 2.
4⌒2 — 4⌒2 — 4⌒1 **С** *б* 3.
4 — 4 — 2⌒1 **С** *б* 4.
7⌒5 — 5 4 — 3⌒1 **С** *а* 1.

3. Платон Кравченко

а) Двоїсті групи

2 1 — 1 1 **П** *а* 1, *в* 4, *д* 1.
4⌒1 — 4⌒1 **П** *а* 4.
3 2 — 2 1 **У** *б* 5.
4 2 — 2 1 **П** *а* 5.
4 3 — 1 1 **П** *а* 2 (пор. Скоба **П** 3), *в* 3, 4; **У** *б* 5.
4 3 — 4⌒1 **У** *а* 1.
5 5 — 1 1 **П** *б* 2, 3, *д* 4 (пор. Калний **П** 2, 3, 4, 6).
5 5 — 1 3 **П** *г* 2, *д* 2.
5 5 — 3⌒1 **П** *б* 1.
5 5 — 4⌒1 **П** *б* 3, 5; *г* 4.
5 4 — 1 1 **П** *а* 3, *в* 1 (пор. Калний **П** 6); **У** *а* 5, *б* 3.
5 4 — 4⌒1 **П** *в* 3.
6 5 — 1 1 **У** *б* 6 (пор. Калний **П** 6).
7 6 — 1 1 **У** *а* 3.
7 6 — 2 1 **П** *г* 3, *д* 3.
5 5 — 3 2 **П** *г* 1.

б) Троїсті групи

1 1 — 1 1 — 4⌒1 **У** *б* 5 (пор. Гришко **С** *а* 1).
2 1 — 4⌒1 — 4⌒1 **П** *а* 1.
3 2 — 1 1 — 4⌒1 **П** *в* 1.
4⌒2 — 1 1 — 4⌒1 **П** *г* 1.
4 3 — 1 1 — 4⌒1 **П** *а* 2 (пор. Гришко **С** *а* 3), *д* 2; **У** *б* 4.
5 4 — 1 1 — 4⌒1 **П** *б* 2, *г* 2.
5 5 — 1 1 — 4⌒1 **У** *б* 3 (пор. Қалний **П** 5, 2, 4).
6 5 — 1 1 — 4⌒1 **У** *б* 6; **П** *д* 1.
6 5 — 1 3 — 4⌒1 **У** *а* 3.
1 1 — 5 4 — 1 1 **П** *б* 3.
1 1 — 5 4 — 4⌒1 **У** *а* 4.
1 1 — 7⌒5 — 1 1 **У** *а* 5.
4 3 — 4 3 — 1 1 **П** *в* 3.
5 — 3 2 — 1 1 **П** *а* 5.
5 4 — 3 2 — 3⌒1 **У** *а* 1.
5 5 — 4 3 — 4⌒1 **У** *б* 2.
5 4 — 4 3 — 5 5 **П** *а* 5.

4. О. Қалний

а) Двоїсті групи

4⌒1 — 4⌒1 **П** 1 (3).
5 5 — 1 1 **П** 2, 3, 4, 6.
5 4 — 1 1 **П** 6.
6 5 — 1 1 **П** 4.

б) Троїсті групи

5 5 — 1 1 — 4⌒1 **П** 2, 5 (4).
7 6 — 4 2 — 1 1 **П** 4.

5. А. Скоба

а) Двоїсті групи

3 1 — 1 1 **П** 6.
1 1 — 3 1 **П** 5.
1 1 — 1 4⌒1 **У** 8.
1 — 4⌒1 **У** 15.
3⌒1 — 4⌒1 **У** 2, 9; **П** 2, 4.
4⌒1 — 3⌒1 **У** 9.
4⌒1 — 4⌒1 **У** 4, 12.
3 2 — 1 4⌒1 **У** 5.
3 2 — 3⌒1 **П** 2.
3 2 — 4⌒1 **У** 4, 10.
4 3 — 1 1 **П** 3.
4 3 — 3⌒1 **П** 1.

5 4 — 1 1 У 12, 15, 16 (5).
4 5 — 4⁀1 У 6.
6 5 — 1 1 У 15.
4⁀2 — 3 2 У 10.
3 2 — 4⁀2 П 6 (пор. Гришко С *а* 2).
3 3 — 4 2 У 16.
4 3 — 4 2 У 21.
5 4 — 3 2 П 2.
5 5 — 4⁀2 У 16.

б) Троїсті групи

1 1 — 1 1 — 4⁀1 П 6.
1 1 — VII 1 — 4⁀1 У 1.
4 3 1 — 1 1 — 3⁀1 У 1.
4⁀1 — 3⁀1 — 3⁀1 У 2.
4⁀1 — 4⁀1 — 4⁀1 У 2.
3 2 — 1 1 — 4⁀1 У 18.
3 2 — 3⁀1 — 4⁀1 П 5.
4⁀2 — 3⁀1 — 4⁀1 У 3.
5 — 1 1 — 2 1 У 18.
5 — 1 1 — 4 1 У 11.
5 5 — 4⁀1 — 4⁀1 У 8.
5 4 — 1 1 — 3⁀1 У 14, 19.
5 4 — 1 — 4⁀1 У 17, (19), (20).
4 — 1 1 — 4⁀1 П 1.
3 1 — 5 4 — 1 4⁀1 У 15.
1 — VII — 1 1 У 5.
3⁀1 — 4⁀2 VII — 4⁀1 У 7.
3 2 — 3 2 — 1 3 У 12.
4 3 — 3⁀1 — 5 3 П 6.

Пояснення нотації, скорочень і діакритичних знаків

А б с о л ю т н а в и с о т а тоніки в першій серії рецитацій М. Кравченка була — *b*, у Скоби — *as*, в Явд. Пилипенко в першому варіанті «Піхотинця» — *e'*, в другім — *f'*. Висоту мелодій, схоплених О. Сластіоном, могли ми лише приблизно визначити. Бажаючи подати наші записи у формі якнайбільше доступній, ми не в'язалися абсолютною висотою мелодії, коли можна було дібрати близьку тональність з малим числом дієзів чи бемолів.

П о с т і й н і з н а к и а л ь т е р а ц і ї (п і д в и щ е н н я і о б н и ж е н н я) при ключі вміщаємо в міру потреби лише для тонів, що дійсно приходять в мелодії, без уваги на прийняті формули для визначування тональностей. Будова дорійського ладу, на якому

основуються всі рецитації нашого видання, вимагає ось якого визначування постійних дієзів чи бемолів при ключі: в першій серії дум, записаних від М. Кравченка в 1908 р. (стор. 105—154) — *a*, *h*, *c*, *dis*, *e*, *fis*, *g*; в другій серії дум, наспіваних М. Кравченком 1909 р. (стор. 155—186), та в рецитаціях Калного, Скоби і Гришка підвищування четвертого ступеня ладу не є вже таке послідовне, тому ж не визначено його постійним дієзом у ладі: *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*; в записах від Баря і Пл. Кравченка: *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*; в записах від Явд. Пилипенко: *f*, *g*, *as*, *b*, *c*, *d*, *es*.

Усі записи проведено у скрипичному ключі: треба їх читати октавою нижче, за винятком рецитацій Явд. Пилипенко.

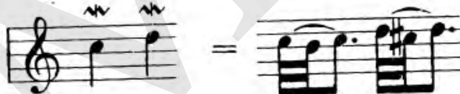
Випадкові знаки підвищення і обниження мають значення аж до кінця фрази, в якій з'являються.

Знаки підвищення і обниження в дужках (♯) (♭) (♮) вказують на посередні, непевні або нечисто інтоновані інтервали.

Дрібні нотки, сполучені містком із товстішою ноткою, означають прикраси, що виходять у співі слабше, ніж головні тони.

(Pralltriller) означає відскок від головного тону до верхньої секунди, наприклад:

(Mordent) означує відскок від головного тону до нижньої, завжди малої секунди, наприклад:



Дві вісімки, видержані коротше, які дорівнюють двом вісімкам тріолі, зазначуємо як дуоль:

Дрібними нотками зазначено супровід бандури (у М. Кравченка) і ліри (у Скоби), що ледве чутно виходить в репродукції фонографа; низькі басові тони бандури і ліри передаємо, щоб заощадити місце, октавою вище.

При піснях (в додатку) визначаємо здогадуваний такт над нотами в дужках.

Знак V над лініями вказує на малу, неозначену віддихову паузу.

Одинарна рисочка | на нижніх лініях переділяє фрази, подвійна рисочка ||— г р у п и ф р а з.

Одинарна рисочка | на горішніх лініях вказує на цезуру, що перетинає пісенне коліно, звичайно в кінці.

Rit. в дужках відноситься лише до тієї г р у п и н о т, над якою стоїть цей знак.

Уступи мелодії, в яких н а г о л о с и зовсім сходяться докладно з тактуванням метронома, означуємо дужками вгорі над нотами.

Знаком питання відмічено тони, а дужками — слова тексту, що не д о с и т ь в и р а з н о виходять у фонографі.

МЕЛОДІЇ ДУМ

ПЕРЕДМОВА

до першої серії «Мелодій українських народних дум»

Щоб вияснити уклад цієї збірки і добір матеріалу, треба нам бодай в коротких словах розповісти, за чиїм почином, коли і від кого записано видані оце думи*. На пропозицію, передану мені Етнографічною комісією Наукового товариства ім. Шевченка у Львові від українців, заінтересованих кобзарськими рецитаціями, виїхав я літом 1908 р. в Полтавщину, щоб за допомогою фонографа списати думи й історичні пісні від кобзаря Мих. Кравченка з Великих Сорочинець і по змозі від інших полтавських кобзарів. На цю ціль жертвував якийсь любитель [1] народної старовини, якого шановне ім'я й досі мені невідоме, 565 корон за посередництвом і мабуть за спонукою пп. Климента і Лариси Квітки (Лесі Українки), що разом з відомим художником Опанасом Гр. Сластіоном зайнялися дуже дбайливо всією перепискою і влаштуванням експедиції. Не одержавши урядового дозволу їздити по селах і вишукувати кобзарів, я мусив поневолі звузити свою програму. За складеним згори планом заїхав я до Миргорода, де знайшов усяку поміч в О. Сластіона, що спровадив тут Мих. Кравченка із сусідніх Сорочинець, а при його допомозі стягнув іще трьох сліпців, співців дум Миколу Дубину з Решетилівки (Полтавського повіту), Антона Скобу з Богачки (Хорольського повіту) і Явдоху Пилипенко з Орликівщини (Хорольського повіту).

Та лише з одним Кравченком я міг довше бачитися під час двох сеансів: інші сліпці-співці приїхали всі разом, провели всього одну добу в Миргороді і поспішали їхати кудись дальше, так що я, схопивши доволі довгі зразки їхніх рецитацій на фонограф і перевіривши записані

---

* Докладніші відомості в цій справі подано в статтях Опанаса Гр. Сластіона («Мелодії українських дум і їх записування», «Рідний край», 1908, № 36—38, 41—46, та «Записування дум на фонографі», «Рідний край», 1909, № 22—24) і в Хроніці Наукового товариства ім. Шевченка у Львові за 1908 р., № 36, стор. 29—31.

[1] Ф. Колесса тоді не знав, що «любителем», який пожертвував кошти для полтавської експедиції, була Леся Українка; це стало відомим лише після смерті письменниці.

тексти, не встиг гаразд вивідати про їх репертуар, та записав лише найважливіші біографічні дані.

При схоплюванні дум і перевірці текстів був мені щиро помічний сам Опанас Сластіон, що й опісля пильно зайнявся справою збирання матеріалів, присвячуючи цій справі багато заходів і часу, так що йому в головній мірі треба завдячити повноту оцієї збірки. Розпоряжав я фонографами, які ще давніше закупив навмисне для збирання українських народних пісень гарячий прихильник української народної музики Олександр Іванович Бородай.

Для підготовленого видання дум відступив О. Сластіон 9 валиків, наспіваних давніше Платоном Кравченком з Шахворостівки і кобзарем Оп. Барем з Черевків (Миргородського повіту). Сам О. Сластіон неабиякий знавець кобзарських рецитацій, співає дуже добре дві думи, вивчені від якогось кобзаря з Білоцерківців (Лохвицького повіту), зберігаючи вірно всі типові ознаки кобзарського співу; ці думи («Плач невольників» і «Про удову») також схоплено на фонограф.

Повертаючись через Київ, зустрів я там кобзаря Івана Кучеренка з Мурафи (Богодухівського повіту, Харківської губернії), від якого записав і схопив дещо на фонограф, однак через брак відповідної мембрани записи здебільшого не вдалися.

Видання всього призбираного мною матеріалу перейняло на себе Наукове товариство ім. Шевченка у Львові.

Коли ж я вже працював над перекладанням кобзарських співів з фонографа на нотне письмо, надіслав О. Сластіон, щось тричі, нові матеріали, а саме фонографічні знімки з співу М. Кравченка, Ост. Калного з Великих Сорочинець, лірника Івана Скубія з Лелюхівки (Кобеляцького повіту), Олександра Гришка з Лютеньки (Гадяцького повіту) і доповнення своїх рецитацій *.

Також пані Лариса Квітка прислала для нашого видання дум дуже цінну збірку валиків з співом і грою кобзаря Гната Гончаренка з-під Харкова (що живе тепер в Криму, в Севастополі), додаючи також тексти дум і опис бандурного строю.

Таким способом матеріал, що первісно обіймав лише думи, співані М. Кравченком, та ще декілька зразків рецитацій з Полтавщини, об'ємом розрісся до того, що показалася потреба поділити його на два томи, тим більше, що через технічні труднощі друкування нотного тексту просувалося дуже поволі. До другого тому увійдуть мелодії, схоплені від співців з Полтавщини: Миколи Дубини, лірника Ів. Скубія (що співає й частину думи про Самійла Кішку), О. Г. Сластіона і від харківських кобзарів Гн. Гончаренка, Ів. Кучеренка, а може й від Ст. Пасюги. З Чернігівської губернії поки що не маємо ніяких записів.

Короткі відомості про співців дум з Полтавської губернії, від яких записи поміщено в цьому томі, зібрав я частково особисто, частково

* Остання посилка надійшла вже під час друкування цього тому, і тим пояснюється деяка нерівність у визначуванні заголовків дум.

отримав їх від О. Г. Сластіона, або виписав з його ж статті про М. Кравченка («Киевская старина», 1902).

1. Кобзар **Михайло Степанович Кравченко**, ур. 1858 р. у Великих Сорочинцях, Миргородського повіту, Полтавської губернії, стратив зір в 15-м році життя від золотухи. В 17-м році почав учитися «псальмів» у кобзаря Самійла Яшного, що й досі живе ще в Миргороді, але в глибокій старості вже зовсім немічний, нікуди не виходить і не співає. М. Кравченко вчився співати думи майже 9 місяців також у славного колись кобзаря, тепер уже покійного, Хведора Холодного, про якого розповідав О. Г. Сластіонові кобзар Оп. Барь: «Було як сяде, як зашкряба, як затужить, то й сам плаче, і всі з ним, а мідяки, то як той горох, у коновочку тільки тр... тр... тр...»

Спершу Кравченко грав у себе в Сорочинцях, у Миргороді і по близьких городах, відтак (від 9—10 років) почав їздити і дальше: до Катеринослава, Харкова; бував у Катеринодарі, Одесі, Ялті, ба, навіть їздив коштом «Географического Общества» до Петербурга на кустарну виставу. Був і в Москві, де пробувано схопити його спів на фонограф, та знімки чомусь не вдалися. Від того часу ім'я Кравченка стало голосне і поза Миргородом. Однак він живе в недостатку; у нього є жінка і кілька дітей, та ще й сім'я хворого брата на його голові. Щоб якось прожити, заробляє собі наш кобзар також плетенням шнурів: «Як попов'єш,— каже,— отих верьовок з місяць, так з пучок дванадцять шкур злізе,— куди вже там грати»*.

М. Кравченко співає 6 дум: 1. Перший «невольницький плач» («Плач невольників»), 2. Другий «невольницький плач» («Плач невольника»), 3. «Про піхотинця» або «Про озівських братів» (про втечу братів з Азова), 4. «Про Марусю Богуславку», 5. «Про самарських братів», 6. «Про удову і синів» (стор. 105—186).

Крім того, в репертуар Кравченка входять 2 історичні пісні («Про дівку-бранку» і «Про Саву Чалого» — лише початок; див. Додаток, стор. 291—299), 23 псалми**, 12 сатиричних і багато інших пісень; грає він пребагато козачків і танців.

Кравченко дуже радо співає думи і виявляє в їх рецитуванні велику вправу. Незважаючи на важке життя і своїх 50 літ, наш кобзар держиться ще досить добре: сильної будови, присадкуватий, круглолиций, з добрячим усміхненим видом, любить навіть пожартувати. Через поневіряння вже стратив голос, тому ж і спів його виходить немовби рубаний, і частенько перериваний паузами через те, що кобзареві не стає віддиху***. За свідоцтвами О. Сластіона, обсяг Кравченкових

---

* Гн. Хоткевич, Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках. — «Этнографическое обозрение», т. LVII, стор. 102.

** Докладний спис псалмів і сатиричних пісень із репертуару М. Кравченка подає Оп. Сластіон («Киевская старина», 1902). Реєстр «псалмів» доповнює Г. Хоткевич. — «Этнографическое обозрение», т. XVII, стор. 87).

*** Посилаючи нові знімки із співу М. Кравченка, пише О. Г. Сластіон, що він уже тепер майже не співає, а проказує: голос зовсім пропав.

рецитацій був колись обширніший в горішньому регістрі; він піднімав голос особливо в так званих «плачах». У всіх шести думах, схоплених на фонограф, Кравченко лише один раз зважився узяти високе *а* (в «Самарських братах», стор. 141), та й те не вийшло чисто.

Крім перелічених дум, співає Кравченко ще й сучасний «невольницький плач» свого власного укладу, складений під враженням страшних подій з 1906, яких жертвою впала й Кравченкова сім'я [1]. Сполучивши старовинну форму думи з сучасним змістом та виражаючи свої думки у формі доволі прозорої алегорії, Кравченко виявляє в своєму творі високогуманні почування і бистрий обсерваційний дар. Цей «плач» на новочасну неволю найкраще характеризує Кравченка і його талант.

2. **Опанас Барь**, кобзар із села Черевків, Миргородського повіту, Полтавської губернії — тепер уже покійний, співав в цілості лише думу «Про удову», інші думи пам'ятав лише у відривках, з яких Оп. Сластіон схопив на фонограф початок думи «Про сестру і брата» (стор. 187—191). Барь залишався під впливом Хведора Холодного, в якого вчився М. Кравченко,— через те їх рецитації дуже близько споріднені з собою.

3. **Платон Кравченко** з села Шахворостівки (біля Миргорода), також вже покійний, співав думи без акомпанементу; від нього схопив О. Сластіон лише уривки дум «Про піхотинця» і «Про удову» в кількох варіантах (стор. 192—211). Його спів відзначається добірною декламацією і особливою артистичною досконалістю.

4. **Остап Калний** з Великих Сорочинець, Миргородського повіту, Полтавської губернії, співає без акомпанементу думу «Про піхотинця» (стор. 212—215) й історичну пісню «Про дівку-бранку» (Додаток, стор. 299); він виявляє в співі ту саму школу, що й М. Кравченко, а може й залишається під його впливом.

5. **Явдоха Юхимівна Пилипенко** з хутора Орликівщини, Хорольського повіту, Полтавської губернії, літ біля 40, сліпа, співає без акомпанементу думу «Про піхотинця» і «Про удову» (стор.216—225) та ще пісню «Про дівку-бранку» (Додаток, стор. 300).

6. **Антон Якович Скоба** — лірник з Богачки, Хорольського повіту, Полтавської губернії, кремезний здоровий чоловік 45 років з дуже сильним голосом. Зір стратив, маючи 12 літ; потім вчився у кобзаря Антона Ситника (тепер уже покійного) в Слобідці. Ходить по Хорольському і Миргородському повітах, буває також в Лубнах, Семенівці; поводаркою у нього дочка, 13-літня дівчинка. Скоба співає думу «Про піхотинця» і «Про удову» (стор. 226—250), крім того, знає кількадесят псалмів, з них два схоплено на фонограф (Додаток, стор. 302—304).

---

[1] Тут йдеться про думу «Чорна неділя в Сорочинцях», яку М. Кравченко склав після жорстокої розправи царських карателів над учасниками революційного повстання в с. Сорочинцях.

Декламація в Скоби — прекрасна; в його співі дума «Про удову» виходить викінченим артистичним твором, що справляє велике враження.

7. **Олександр Логвинович Гришко** з містечка Лютеньки, Гадяцького повіту, Полтавської губернії, має тепер 32 роки. Вчився в кобзаря Хоми Коваленка, 60-літнього старця, але покинув його і через те не грає на кобзі. Ходить з лірником і під його ліру співає пісні й думи; лірника він наймає. В своєму репертуарі має три думи: «Про удову», «Про брата і сестру» (стор. 251—260) та «Плач невольників». Співає дуже гарно і виразно, та в його рецитації дещо відчувається з лірницької манери.

Ми признаємо вповні виправданим домагання М. Сперанського (Южнорусская песня и современные ее носители, К., 1904, стор. 5—6), щоб при збірниках пісень і дум подавати біографії визначніших народних співаків та їх характеристику, як це дуже вміло й талановито проводить у своїх збірниках великоруських пісень Є.Ліньова. Маючи докладні відомості про народних співаків і обставини, серед яких вони співають, могли б ми пізнати також цей грунт, на якому зростають і гинуть народні пісні й думи, що для зрозуміння й оцінки цих творів народної поезії має превелику вагу. Для того не вистачають сухі та ще й скупі дати, які ми подали. Може бути, що цю недостачу встигнемо доповнити при виданні другої серії наших записів.

На цьому місці складаю щиру подяку передусім Шановному Прихильникові української народної музики, що дав почин до збирання українських народних дум з мелодіями, а також Високоповажаним пп. Клименту і Ларисі Квіткам, Опанасові Гр. Сластіонові і Ол. Ів. Бородаєві, що тим чи іншим способом причинилися до успіху експедиції і зібрання цінного матеріалу: коли він не пропав марно, то це їх заслуга.

У Львові, 6 грудня, 1910.

Філарет Колесса

РЕЦИТАЦІЇ
КОБЗАРЯ
МИХАЙЛА КРАВЧЕНКА

з Сорочинець, Полтавської губ.

«Про піхотинця» («Про озівських братів»)

(𝅗𝅥 = приблизно 79—80 М. М.).

1.

І-ший валок.

Гей, у свя- ту не- ді- лень-ку То ра-но по...

по- ра- нень- ко.

2.

Гей, то не чор-ні хмари на-сту-па-ли, Не дробні до-щі накра-

па-ли, Гей, то не си- ві ту-ма-ни й у-ста- ва-ли, — Як три

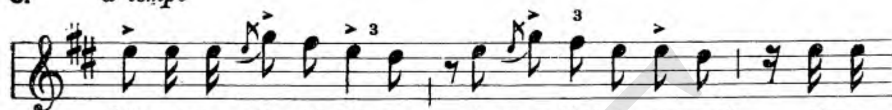
бра-ти з ту-рецько- ї, Бу-сур-мен-ської, тяжко- ї не- во- лі

* Постійні дієзи, вміщені при ключі, відносяться до четвертого і шостого ступеня звукоряду: *a*, *h*, *c*, *dis*, *e*, *fis*, *g*.



Во-
Із го- ро-да О- зо- ва* й у... й у- ті- ка- ли.

3. *a tempo*



Ой, то два брати кінних, А тре-тій брат менчий пі-хо-

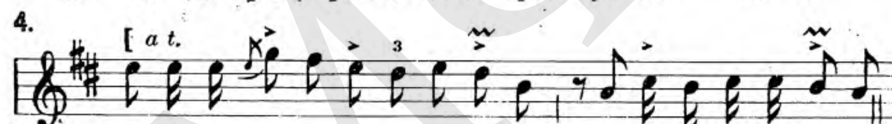


ти-нець За кін-ни-ми бра-та- ми й у-га-ня- є, За стремена хва-

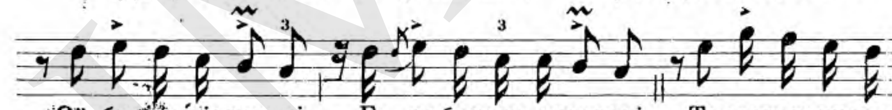


-та- є, До бра-тів ре-че, сло-ва про... про-мов- ля- є.

4.



Ой, то ре- че, сло-ва промовля-є, Брата-ми на-зи-ва- є:



„Ой, бра-ти рідненькі, Го- лу-боньки сивенькі, Та станьте ви, хоч



мало пі... пі- до- жді- те!“

5.



Гей, хоч ма-ло пі-до-жді-те, Ме-неміждо се-бе на коні возь-

---

* Дрібним друком над текстом зазначено деякі діалектні ознаки у вимові звуків, наскільки їх можна виразно почути при відтворенні фонограми.



мі-те, А хоч ма-ло верст пі.. під- ве- зі- те!“

6.*

2-гий валок.



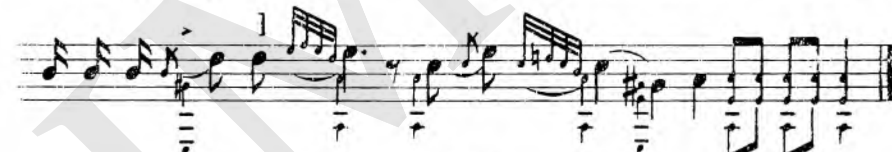
Ей, се-ре-дущий брат а ще до-бре дбає, До



старшо-го ко- ня по-вер-та- є, Лас- ка-ве сло-во про-мовля- є:



„Ой бра-те рідненький, Го- лу-бочку си-венький! Ой стань-



мо ми хоч ма-ло пі.. пі- до- жді- мо!“

7.



„Гей, хоч ма-ло пі-до-жді-мо, Міждо се-бе на ко- ні возь-

* Дрібними нотками внизу зазначено **супровід кобзи**, що ледве чутний у відтворенні на фонографі.



мі-мо, А хоч мало верст свого бра-та пі...



під- ве- зі- мо!“

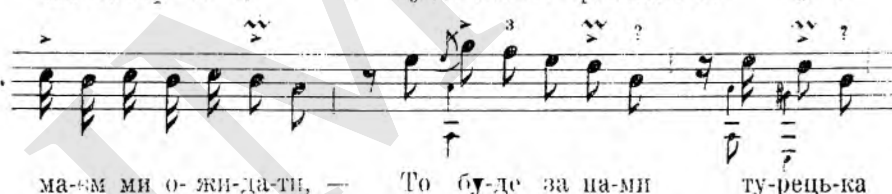
3.



Ой то старший ху- до дба- є, До се- ре- ду- що- го ко-



ня по-вер- та- є, І ху-до сло-во промовля- є: „Чи



ма-єм ми о- жи-да-ти, — То бу-де за на-ми ту-рець-ка

più mosso

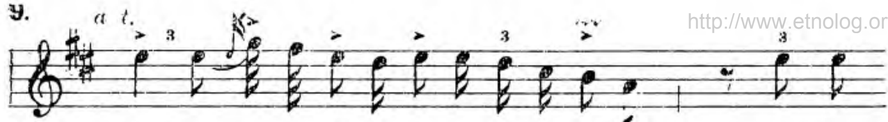


бусурменська А тяжка не-во-ля вга-ня-ти, На- ше

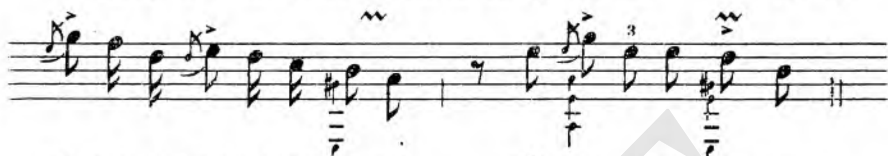


ті- ло сік- ти та... та ру ба- ти.“

9.



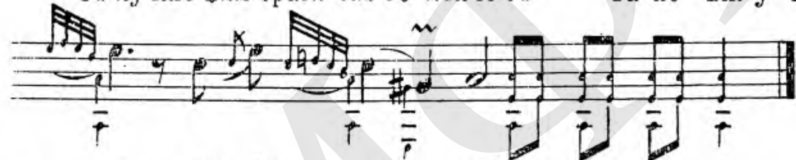
„Ой, то на-ше ті-ло сік-ти та ру-ба-ти, А- бо



будуть у тяж-ку не- во- лю, Ко-нем за-вер- та- ти, —



То лучше цам брата сво-го менчо-го Та по вік у ві- чі



не за- ба- ча- ти!"

10.



„Гей, то вже нам брата свого мен-чо-го По вік у



ві- чі не вба- ча-ти; Чи ма-єм ми те ха-зяйство На три



ча- сті роз-ді-ля-ти, — Будем на двох розді-ля-ти, удвох пожи-

ва- ти, А бать-ко- ві ма- те- рі не-прав-ду ви...

ви- яв- ля- ти."

(𝅗𝅥 = 80 М. М. приблизно, місцями швидше).

11.

3-тій валок.

„Гей, то будем батько-ві й ма-те-рі Не-правду ви-яв-

ля-ти, Гей, то бу-дем ми ка-за-ти: Хо-тя ми вмісті пробу-

ва-ли, Одно-му ца- ре- ві при-ся-га-ли, Ми ж сво-го

rall.

мен-чо-го бра-та А за де-в'ять ро- ків не

за- ба- ча- ли."

12.

Ой то се- ре- дущий брат а ще до-бре дба-є, До

* На цьому місці не стало валка; отже, мелодію дороблено за взірцями попередні стереотипних закінчень.

стар-шо-го сло- ва- ми промовля-є, Ла-ска-ве сло-во про-мов-

ля- є, Сльо-за-ми про-ли-ва- є: „Ой брате рідненький,

rit.

Го- лу-боч-ку сивенький! Як то нам батькові неправду ви...

ви- яв- ля- ти?"

13. *a t.*

„Ой то да- ру- ю то- бі бра-те І мо- ю часть по-жи-

ва- ти, А я не бу-ду сво-го бра-та найменчо-го

rall. *ten.*

А в чужій чужи-ні по... по- ки- да- ти!"

14.

Ой то бігли вни день не два, Не три не чо-ти- ри;

Як ста-ли до лі- сів до- бі- га- ти, — Гей, то став се-ре-ду-щий брат Сло-ва-ми про-мов-ля-ти, Сльо-за-ми про-ли-ва- ти:

„Ой брате рідненький, Го-лу-бонь-ку сивенький, Тут лу-ки ве- ли- кі І тра-ви зе- ле- ні, — Стань-мо ми ко- ні по... по- па- сі- мо!"

rit.

(𝅗𝅥 = 80 M. M.).

15.

4-тий валок.

„Гей, то станьмо ми ко-ні по- па- сі- мо, Сво-го мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі-хо-тин-ця пі-дожді-мо!"

Гей, то старший брат ху- до дба- є, До се- ре- ду-щого сло-

rall.

ва- ми про-мов- ля- є, Та із за пле- ча на- гай-

ко... -о- ю кра- є.

16.

a t.

„Гей, чи ма-єм ми є- го о- жи-да- ти, То бу-дем ми

вре-мя те- ря-ти, — Лучше будем поскорій-ше А з сих гра-

rit.

дов у- ті- ка- ти."

17.

a t.

Ой то менчий брат, піший пі-хо-ти-нець, За кінними бра-

та-ми вга-ня-є, Гей, на си-ро- є ко- рі- ннє, На бі- ле ка-

più mosso

мі- ннє Та но- ги про-би-ва- є, Кров слі-ди за-ли-ва- є,

a t.

Пі- сок ра- ни за- си- па- є, — А все бра- тів кін- них

до... до- га- ня- є.

18.

Гей, міждо кін-них бра-тів у- бі- га- є, За стре-ме-

на хва- та- є, До бра- тів ре- че, сло- ва про...

про-мов- ля- є:

19.

„Гей бра-ти рід-нень- кі, Го- лу-бонь-ки си-вень- кі!

Чи ма- є- те ме- не по- ки- да-ти, То лучше ме-ні з плеч

го- ло-ву здійм- те, Гей, мо- є ті- ло хри-сти-ян-ське

rall.

В си-ру землю по-хо-вай-те, І пти- ці на по-та-лу

не... не по- дай- те!“

(♩ = 79 М. М.).

20.

5-тий валок.

Ей, став брат ста-ва-ти

на Са-мар-ці, До бра-та сло-ва-ми промовля-є:

„Ой бра-те рід-нень-кий, Го-лу-бонь-ку сивенький! То ж мо-

я ру-ка не здійметься І меч мій не о- смі-лить-ся!

Як то бра-то-ві меи-чо-му, А з плеч го-ло-ву здіймати,

А в си-ру землю ті- ло хо- ва- ти І пти- ці на по-

rall.

та- лу не да- ти, — То луч- ше нам у - мі- сті всім трьом

по... по- мі- ра- ти.“

21.

a t.

Гей, то се-ре-ду-щий брат у- се до-бре дба- є,

Вер-хо-ве дре-во ла-ма- є, А най-мен- чо- му бра- ту,

rall.

Пі-шо-му пі- хо- тин-цю, На прикме-ту по...

по- ки- да- є.

22. *a t.*

Гей, як ста- ли за лі- си ви- бі- га- ти, Не

ста-ло вер-хо- во- го дре-ва ла-ма-ти, Гей, то з тер-нів



ві- ти сти- на- є, А най- мен- чо- му бра- ту, А



пі- шо-му пі- хо-тин-це- ві На прикме- ту по...

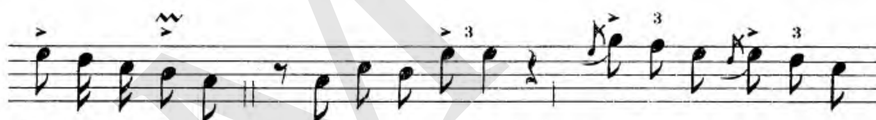


по- ки- да- є.

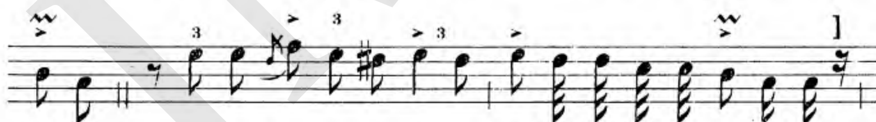
23.



Як не ста-ло де- ре- ва ла- ма- ти, А- ні тер-



нів на-хож-да-ти, То став на со-бі бі-лий кап-тан о-бри-



ва-ти, А най-мен-чо-му брату, Пі-шо-му пі- хо-тин-це-ві,

rit.



На прикмету по... по- ки- да- ти.

(♩ = 79 M. M. зовсім докладно).

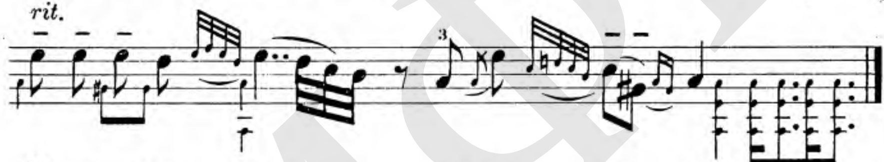
24.



Ей, то ки- та- є- ві шта-

ни на со- бі ма- є, Так то о- бри- ва- є,

А мен- чо- му бра- ту, Пі-шо-му пі-хо-тин-це- ві,



На прикмету по... по- ки- да- є.

25.



Як ста-ли до Савур мо- ги- ли до-бі- га- ти,

На Са- вур мо-ги-лу іс-хож-да-ти, Гей, то став се-ре-ду- щий

брат Сло- ва-ми про-мов-ля-ти, Сльо-за-ми про-ли-

ва-ти: „Ей, то тут то сте- пи ве- ли- кі І тра-ви зе-

ле-ні, — Станьмо ми, козацькі ко-ні по-па- сі- мо,

Са- ми от-дих-ні-мо, А сво-го мен-чо-го бра-та

rit.

На послідній дорозі пі... пі- до- жді- мо!

26.

a t.

Ой то став се-ре-ду-щий* брат Сло- ва-ми промовля-ти:

„Чи ма-єм ми о-жи-да-ти, То бу-дем у- ре-мя те-

ря-ти, А бу-дем до до-му приїж-джати, — Батько- ві ма- те- рі

rall.

будем неправду ви... ви- яв- ля- ти."

27.

a t.

Гей, то менчий брат, піший пі-хо-ти-нець, За кінни-ми бра-

* Очевидна помилка кобзаря замість: «старший брат».

та- ми вга- ня- є, Як став на Са-вур мо- ги- лу до- бі-

га- ти, На Са- вур мо- ги- лу іс- хож- да- є,

На сон-це по-гля-да- є, Гей, і сон- це ви- со- ко, І

дім да- ле- ко, Та ві- тер по- ві- ва- є,—

rit.

Ме- не бід- но- го ко- за- ка а з бі- лих

*

ніг... ніг ва- ля- є.

(𝅗𝅥 = 79 М. М.).

28.

7-мий валок.

a t.

Гей, то мабуть в останнє от-ди-

ха- ю, Та бу- ду спо-чи- ва- ти, Бо вже пер-ве без-

* На цьому слові не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.

rit.

хлі-бє, Дру-ге без-від- ддє, А тре-тє без...

без- до- ро- жжя "

29.

a t.

„Бо вже де-в'я- ті сут-ки, Як я хліб по- ї-дав,

Гей, то де- в'я- ті сут- ки, Як я во- ду пи- вав;

Ой, ма-буть у- же не бу- ду от- ди- ха- ти,

rit.

На мо- ги- лі по... по- мі- ра- ти."

30.

a t.

Ой, як став спо- чи- ва- ти, Та ста- ли з чу-

жо- ї сто- ро- ни Ор- ли на- лі- та- ти,



Ей, то на ку- че- рі сі- да- ють, А з-під ло- ба о- чі



ви... ви- ні- ма- ють.

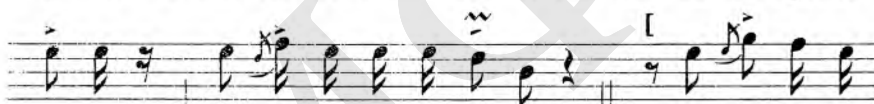
31.



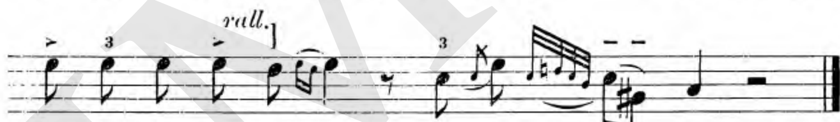
Ей, вов- ки сі- ро- ман- ці на- бі- га- ють, У



ві- чі за- гля- да- ють; Ей то став сло- ва- ми промов-

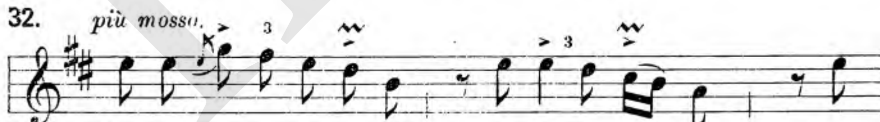


ля- ти, Сльо-за- ми про-ли- ва- ти, Вов- ків сі- ро-

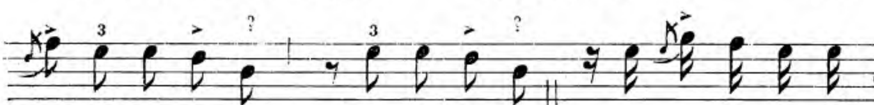


ман-ців бра- та- ми на... на- зи- ва- ти.

32.



„Ой, ор- ли си-зо-кри-лі, Бра-ти ріднень- кі! Вов-

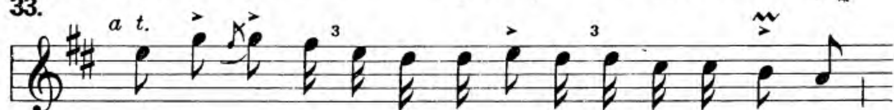


ки сі- ро-ман- ці! пі- дож-ді- те, По- ки мо- я ду-



ша з ті-лом роз... роз- лу- чить - ся."

33.



Як став го-спо-да ми- ло-сердно- го у- мо- ля- ти,



Та став мо-ли- тви со-тво- ря- ти: „Гей, та прийми мо- ю,



го- спо- ди, ду- шу, А вам, вов-ки сі- ро- ман- ці....

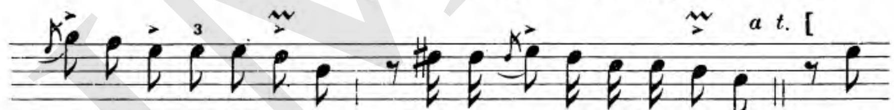
(♩ = 79 M. M.)

più mosso

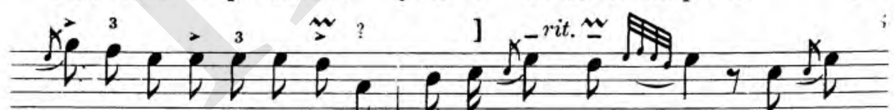
8-мий валок.



„Гей, та прийми мо-ю, го-спо-ди, ду-шу, А



вам, вовки сі- ро-ман-ці, Мо- є ті- ло по-жи-ра- ти I

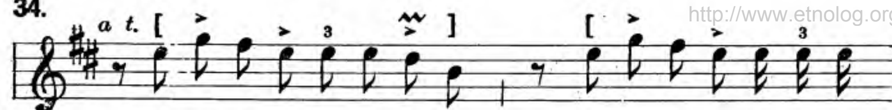


ко-сті в кущах розно-си-ти, В си-ру зем- лю за... за- грі-

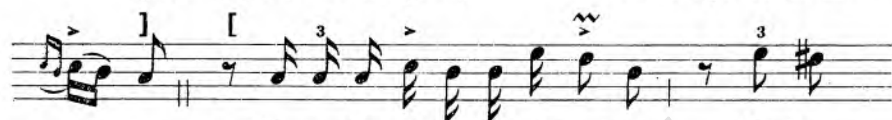


ба- ти."

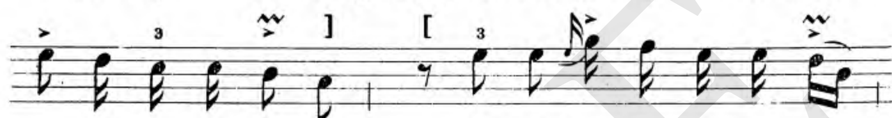
34.



„А вам, ор-ли си-зо-кри-лі, Мо-є- ю кро-в'ю за-пи-



ва- ти; Та не бу- ло тут ні лю-ди-ни, Ні близь-



ко- ї су- сі- ди-ни Та ні бра- та, ні се- стри,



Ні от- ця, ні нень- ки, Ні вір-но- ї дру-жи-ни,



Щоб мо- є ті- ло при-бра- ти, А в си-ру зем-лю



по... по- хо- ва- ти."

35.



Гей, то тіль-ки зо- зу- ля си-ва сі- да- ла, Та



та ку- ва- ла, об-щє- бе- та- ла, От- це- ві



й мате- рі все- го не на- ка- за- ла.*

36. *più mosso*

Ей, у са- ду ку- ва- ла, ще- бе- та- ла,

Бать-ко- ві та ма- те- рі про їх си- на спо...

rit.

спо- га- да- ла.

37. *più mosso*

Як ста- ли стар- ші си- ни До- до- му при- їж-

джа- ти, Як став старший син У дом у- хож-

да- ти, Бать- ко- ві ма- те- рі не-прав- ду

ви... ви- яв- ля- ти:

rit.

---

* А може: «в саду на... наказала». Годі дослухатися.

38

a t.

„Хо-тя й ми, о- тець та ма- ти, Од- но- му ца-

ре- ві при-ся- га-ли, Так не в одному мі-сті про-бу-

ва- ли, А мен-чо-го бра-та, Пі-шо-го пі- хо-тин-ця

rit.

А за дев'ять ро-ків не за- ба- ча- ли.“

(♩ = приблизно 84—85. М. М.).

39.

9-тий валок.

Гей, то се- ре- дущий син У дом у-хож-

да- є, Бать-ко-ві й ма-те-рі прав-ду ви- яв- ля- є, Сльо-

ten.

за-ми про-ли-ва- є: „Гей, хотя й ми, о-тець та мо-я ма- ти,

Од-но- му ца- ре- ві при-ся-га-ли, То ми вмісті бу- ва- ли,

* Не стало валка; закінчення дороблено.

rall.

А в плін по-па-ли, А з го-ро-да із О-зо-ва Із плі-ну

Во-

й у.. у- ті- ка- ли."

40.

a t [ ]

„Ой із го-ро-да з О-зо-ва Із плі-ну вті-ка-ли,

Во-

Ми жсво-го бра-та мен- чо- го, А пі-шо-го пі-хо-тин-ця,

rit.

А по тій до-ро- зі по... по- ки- да- ли."

41.

a t. [ ]

Став о-тець та ма-ти Сло- ва- ми про-мов-ля- ти,

rit.

Сльо-за- ми проли-ва- ти; Сво- їх синів клясти про..

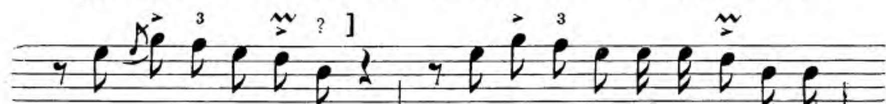
йи

про-кли- на- ти

42.



„Гей, то бо- дай то ви ща- стя до- лі не ма- ли,

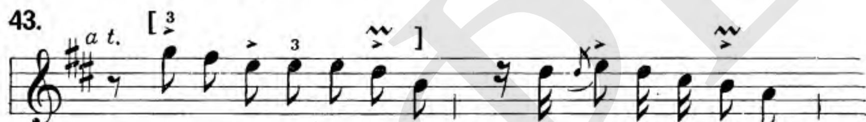


Як ви сво-го бра-та А мен-чого ще й наименчого



А по тій до-ро- зі по. по- ки- да- ли!“

43.

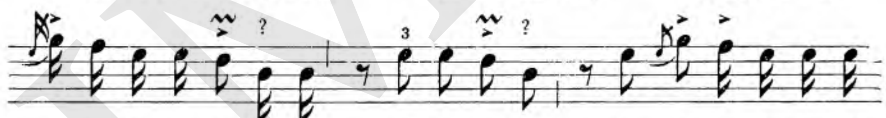


Ста-ли старшого си-на З подві-р'я зси-ла-ти,

meno mosso



А мен-чо- го си-на по-ми- на- ти, Гей, со-тво-



ри то йо-му, го-спо-ди, вічну пам'ять, А всім слуха-ю-щим



го- ло-вам На мно- га.. га- я лі- та!

44.



Ой то став старший син Сло- ва- ми про-мов-ля-ти.

meno mosso

Сльо-за-ми про-ли-ва-ти. „Ей, то лучше бу-ло, бра-те най-

rit.

мен-чий. А з то-бо-ю вмі-сті по. по- мі- ра- ти....“

Варіант

(♩ = 75 M M приблизно.)

1

meno mosso

Ой у свя- ту не- ді-лень-ку, То ра- но по..

по- ра нень- ко

2.

Ой то не си- ва зо- зу- ля ку- ва-ла, Гей не дробні до-

щі на-кра-па- ли, Гей, то не си- ві ту- ма-ни й у-ста-ва-ли,

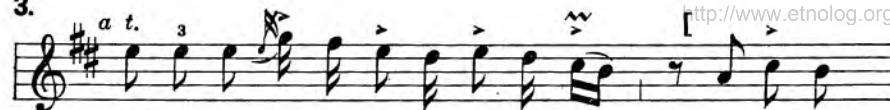
Як три бра-ти з ту-рець-ко-ї. бусурмен-сько-ї, А тяж-

rall.

ко- ї не- во- лі й у у- ті- ка- ли.

* Не стало валка; закінчення дороблено.

3.



Ой, то два бра-ти кінних, тре-тій брат, А менчий,



пі-ший пі- хо- ти-нець За ни-ми й у-га-ня- є, За стреме-



на хва- та- є, До бра- тів ре- че, сло- ва про...

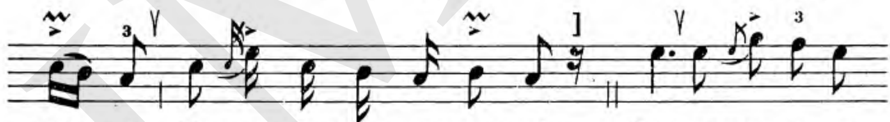


про-мов- ля- є.

4.



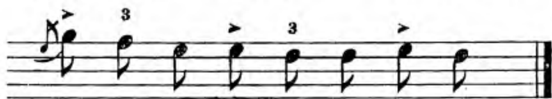
Ой, то ре- че, сло- ва про-мов-ля- є: „Ой, бра-ти рід-



нень- кі, Го- лу- боч- ки си- вень- кі! Гей, чи ма- є- те



добре й у-чи- ни- ти, Та ме- не пі- до- жда- ти (?), Ме-



не між- до се- бе на ко- ні...

«Про Марусю Богуславку»

(♩ = 75 М. М.).

1.

І-ший валок.

Гей, що на Чорному морі

Та на тому білому камені, Там сто-

rit. ten.

я- ла тем- ни- ця ка... ка- м'я- на- я

2.

a t.

Гей, там сто-я- ла тем-ни-ця ка-м'я-на- я А в тій тем-

meno mosso a t.

ни- ці про-бу- ва- ло Сім-сот бідних ко-за-ків, А в не-

во- лі про-бу-ва-ли Та бо-жо-го сві- ту і сон-ця

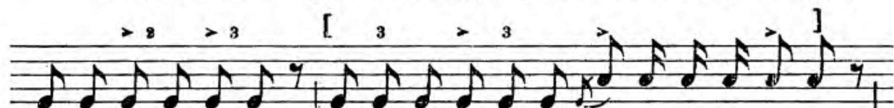
rit.

пра-вед-но-го не за- ба- ча- ли.

3.



Гей, то дів-ка бран-ка, Ма-ру-ся, по- пів-на Бо-гу-слав-ка,



А все до-бре дба-є, До ка-м'я- но- ї тем-ни- ці при-бу-ва- є,



Гей, до ко- за- ків сло-ва-ми промов-ля-є: „Ко- за- ки, ви



бід- ні не-воль-ни-ки! Чи ви зна-є- те, Що



в нашій землі та й день за... за-те- пе- ра?!“

4.



Гей, то ко- за-ки, бід-ні не-вольни-ки А все за- чу-

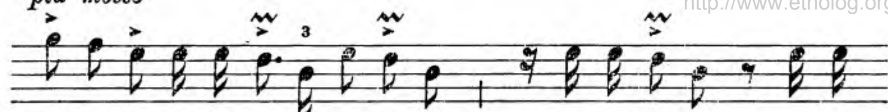


ва-ли Та й до дів-ки бранки, Ма- ру-сі, по-пів-ни Бо-гу-



славки Сло-ва-ми промовля-ли, Сльоза-ми про-ли-ва-ли:

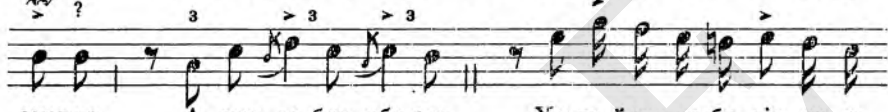
più mosso



Дівку бранку, Ма-ру-сю, по-пів-ну Бо-гуславку на-зи-



ва-ли: „Гей, ти дів-ко бран- ко, Ма-ру-сю, по- пів-но Бо-гу-



славко, А все до-бре дба-єш, Хо-тя й ми те-бе дів-ко-ю



бран-ко- ю на- зи- ва- єм, По- чо- му ми зна-єм, Що



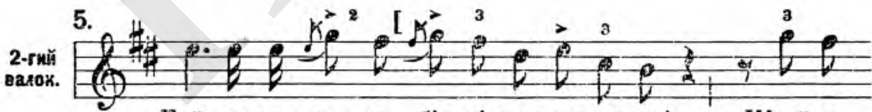
в на- шій зем-лі хри- сти- ян-ській Ой день за...



за- те- пе- ра?“

(♩ = 75 M. M.)

5.



„Гей, ко-за- ки, ви бід-ні не-вольни-ки! Ще й у



нашій землі та те- пе- ра ве-ли-код-ня су- бо- та,

rit.

А зав-тра дасть бог свя-тий день (?), Со-ро- ко-вий день

о... ой ве- лик- день."

6. *a t.*

Гей, то ко-за-ки те- є за-чу-ва-ли, До дів-ки

бранки, Ма-ру-сі, по-пів-ни Бо-гу- слав-ки Сло- ва-ми промов-

ля-ли, Сльо- за-ми про-ли-ва-ли, Гей, та дів-ку бранку, Ма-

rit.

ру- сю, по- пів- ну Бо- гу- слав- ку Кля- ли про...

про-кли- на- ли:

7. *a t.*

„Бо- дай ти, дів- ко бран- ко, Ма- ру- сю, по-

„пів- но Бо- гу-слав- ко, Ща- стя до- лі не ма- ла,

rit.

Як ти нам свя- тий ве- лик- день

іс- ка- за- ла!"

8. *a t.*

„Як ми вже в не-во- лі про- бу- ва- ли, А ще

в тем-ній тем- ни- ці про- жи- ва- ли, Аж за трийцять три

rit.

год Сві- та бо- жо- го не за- ба-

ча- ли...."

9. *a t.*

То дів- ка бран-ка, Ма- ру- ся, по- пів- на Бо-гу-

parlando

славка А ще до-бре дба-ла, Ко-за-кам ска-за-ла:

„Ей, ко-за- ки, ви бід-ні не-вольни-ки, Не лай-те ме- не,

Не заклинай-те ме-не!

(♩ = 75 M. M.)

3-тій валок.

Гей, як ді- жде- мо свя- то- го ве- ли- ко- дня,

То бу- де наш пан ту-рецький До ме-че-ті од'їж-

джати, Та бу-де ме-ні, дів- ці бран-ці, Ма- ру- сі, по-

пів- ні Бо-гу-слав- ці Клю- чі на ру-ки від-да- ва- ти,

rit.

Бу- ду на ру-ки приймати, До ка- м'я- но- ї тем- ни- ці



10. *a t.*

„Ой, то бу- ду до ка- м'я- но- ї тем- ни- ці При-бу-

ва- ти, от- ви- ра- ти, Вас бід- них не-

rit.

воль- ни- ків А з ка- м'я- но- ї тем- ни- ці

ви... ви- пу- ска- ти."

11. *a t.*

„Гей, ви ко- за- ки, ви бід- ні не- воль- ни- ки!

А ще до- бре дбай-те, В го-ро- да хри- сти ян- ські- ї

у- ті- кай- те, Тіль- ки го- ро- да Бо- гу- сла- ва

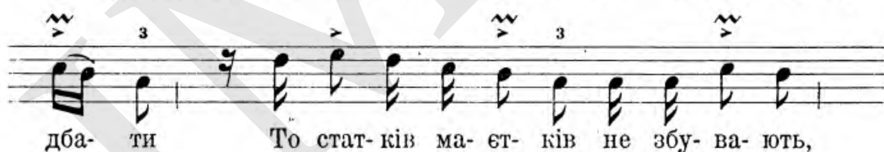

3
не... пе ми- най- те.“


12.
„І го- ро- да Бо- гу- сла- ва не ми- най- те,


До бать- ка до мо- го й ма- те- рі при- бу- вай- те,


più mosso parlando
3
І бать- ку мо- є- му та ма- те- рі То знать да-вай-те,


3
a t.
Не- хай бу- де бать-ко і ма- ти Та ще до- бре


3
дба- ти То стат- ків ма- єт- ків не збу- ва- ють,

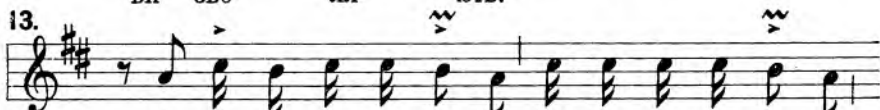

3
Ве- ли- ких скар-бів не збі-ра- ють, Мо- є- ї го-


ло- ви А з тяж- ко- ї не- во- лі не

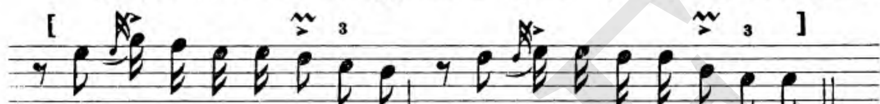


ви- зво- ля- ють."

13.



„Бо вже я по- тур- чи- лась, по- бу- сур- ме- ни- лась,



Для рос-ко- ші ту-рецько- ї, Для лакомства нещасно-го...."



То визволь нас, госпо-ди, Із тяж- ко- ї не- во-лі, Гей!*

«Про самарських братів»

(♩ = 72 М. М.).

I. *meno mosso*

ten.

1-ший валок.



Гей, у- сі по- ля са-марські по-чор- ні- ли,



Та яс- ни- ми по- жа- ра- ми по- го- рі- ли;

---

* Не вмістилися на валку останні рядки думи:

На тихі води, на ясні зорі,
Між мир хрещений!
Даруй, боже, милості вашій
І всім військам запорозьким,
І всім слухающим головам,
І всьому товариству і
кревному і сердешному
Пошли, боже, на многая літа
І до конця віка!

a t.

Тіль-ки не зго- рі- ли У річ- ці Са- мар- ці, В кир- ни-ці Сал-тан-ці Три тер- ни дріб-неньки, Три байра-ки

rall.

зе.. зе- ле- нень- кі.

2. a t.

О- то тіль-ки не зго- рі- ли три бра-ти рід- нень- кі,

- - го- лу-боньки си-вень-кі, — По-стрі-ля-ні та по- ру- ба- ні (с)по... по- чи- ва- ють.

rit.

3. a t.

Ой, то тим во- ни спо- чи- ва-ють, Що на



ра- ни по- стрі- ля- ні та й по- ру- ба- ні Ду- же зне...



зне- ма- га- ють.

4.



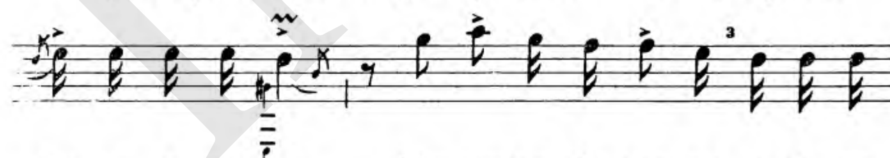
Гей, як о- бі- зветь- ся стар-ший брат До се- ре-



ду-що-го сло- ва- ми, О-біл-леть- ся дріб-ни-ми сльо-за- ми:



„Ой, бра- те мій се- ре- ду- щий! Та до- бре ти



бра- те у- чи- ни, Хоч з річ-ки Са- мар- ки, а- бо з кир-



ни- ці Сал- тан- ки Хо- лод- но- ї во- ди знай-ди,

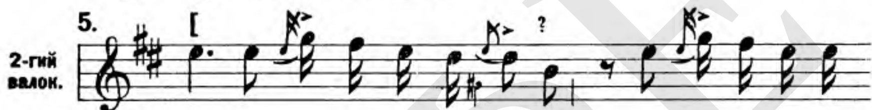


Ра- ни мо- ї по- стрі- ля- ні та по- ру- ба- ні

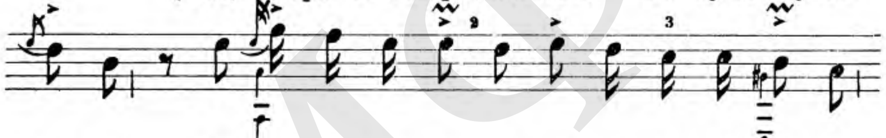


О- кро- пи, о... о- хо- ло- ди!“

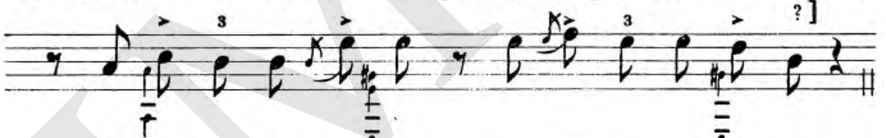
(𝅗𝅥 = приблизно 72 М. М.).



„Гей, ти бра- те мій рід-ненький, Го- лу-боч-ку си-



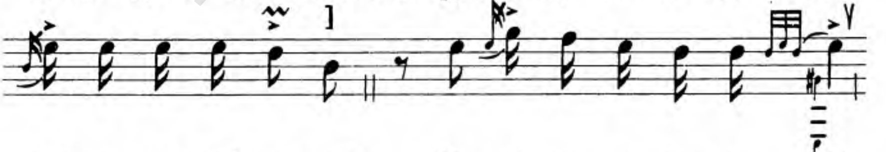
вень-кий! Чи ти ме- ні, бра- те, ві- ри не дій- ма- єш,



Чи ти ме- не, бра- те, на сміх пі- дій- ма- єш?



Чи не од- на нас ша-бля по- ру- ба- ла, Чи не од- на нас



ку- ля по- стрі- ля- ла? Що ма- ю я на со- бі

* Не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.



Де- в'ять рап ру- ба- них ши- ро-ких, А чо- ти- ри стрі- ля-



ні то й гли- бо- кі"....



„Ой, то до- бре ми, бра- те, у- чи- ні- мо,



Хоч сво- го най-мен- чо- го бра- та по-про- сі- мо, Не- хай



наш мен-чий брат А ще до- бре дба- є, Хоч на ко-



лін- ка й у-ста- ва- є, В вій-сько-ву су-рем- ку до-бре гра- є,



про.. про- гра- ва- є."

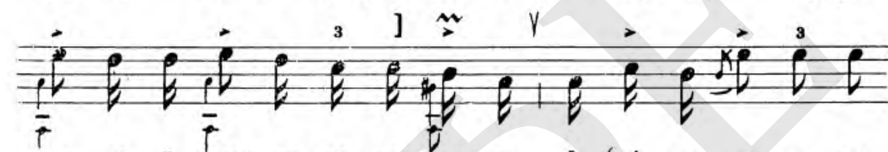
7.



„Не- хай же нас бу-дуть странні ко- за- ки за- чу-



ва- ти, Гей, та бу- дуть до нас при-їж- джа-ти, Будуть



на- шо- ї смер- ти до- гля- да- ти І ті- ло на- ше ко-

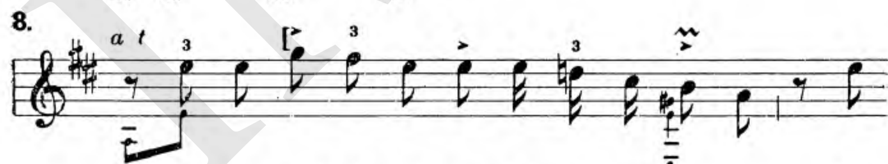


зацьке, мо- ло- дець-ке А в чи-сто- му по- лі по...



по- хо- ва- ти."

8.



Гей, то мен-чий брат те- є за- чу- ва- є, До



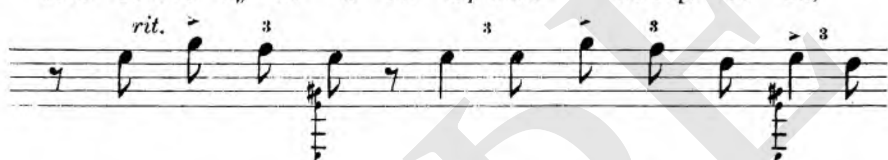
стар-ших бра-тів сло- ва- ми про- мов- ля- є „Ой, бра-



ти рід- нень- кі. Го- лу- боч- ки си- вень- кі! Не



єсть то нас ку- ля я- ни- чар-ська по-стрі- ля- ла,

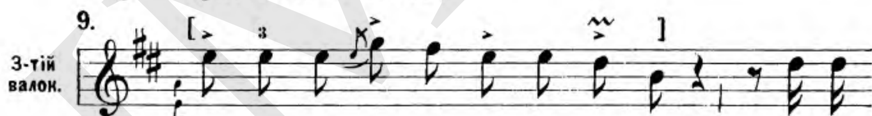


А єсть то нас та й от- це- ва мо- лит- ва

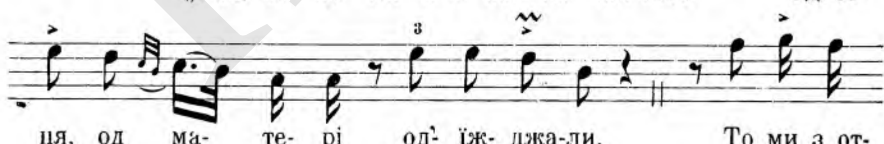


по.. по- ка- ра- ла."

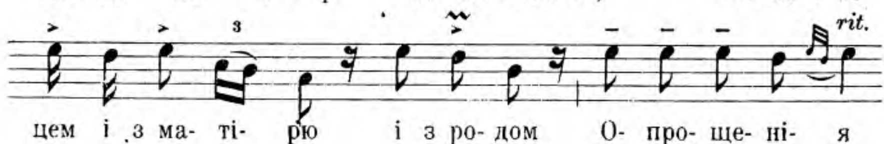
(♩ = приблизно 72 M. M.)



„Гей, бо як ми в о- хот- не вій-сько Од от-



ця, од ма- те- рі од- їж- джа-ли, То ми з от-



цем і з ма- ті- рю і з ро- дом О- про- ще- ні- я

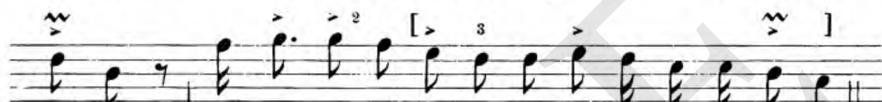


та й не бра- ли.“

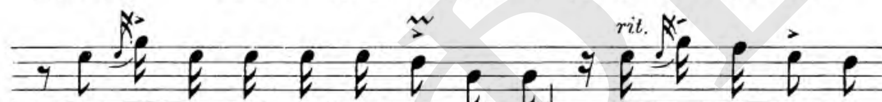
10.



„Ой, як на-про-тів цер-кви, до- му бо- жо- го, про- їж-



джа-ли, То ми з се- бе ша-пок із го-лов не здій-ма-ли



І гос- по- да ми- ло- серд-но- го Со- бі на по- міч



не... не про- ха- ли.“

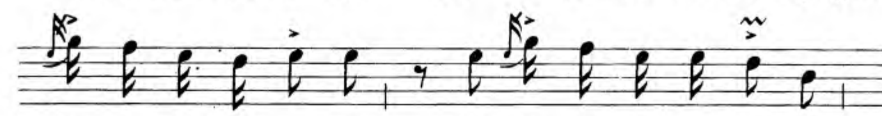
11.



„Хо- тя й я, бра-ття, бу- ду у сур- му ту-рець-ку



Жа- ліб-нень- ко гра- ти, То тіль- ки нас бу-дуть



Тур- ки я- ни- ча- ри, Без-бож- ні бу- сур- ма- ни,

На- ші і- гри ко- заць-кі за- чу- ва- ти, То

бу- дуть до нас при- їж-джа- ти, Бу-дуть на- ше ті- ло,

rall.

Сік- ти та ру- ба- ти, А- бо бу-дуть у тяж- ку не- во-лю

за.. за- вер- та- ти."

12. *meno mosso*

Ой, у- же ми бу- дем, бра-ти рід- нень- кі,

Го- лу-бонь- ки си-вень- кі, От- тут по- мі- ра- ти,

У- же нам от- ця, пань-мат-ки й ро- ди- ни сер-деш-но- ї

rit

По- вік у ві- чі не за- ба-



ча- ти.“

13.

a t.

Гей, як ста- ла то на не- бі Чор-на хмара на-сту-

па-ти, То ста- ли бід- ні ко- за- ки А в чи-сто- му

по- лі по- мі- ра- ти, Гей, сво- ї го- ло- ви ко-зацькі, мо-ло-

дець-кі А в чи-сто- му по- лі ко- ло річ- ки Са-мар-ки

по... по- кла- да- ти.*

---

* Не вмістилися на валку останні вірші думи:

Сотвори їм, господи, та вічную пам'ять,
А всім слухающим головам
І всьому товариству кревному, сердешному,
І військам запорозьким
Пошли, боже, на многая літа
До конця віка!

«Плач невольника» (початок)

(♩ = 74 M. M.).

1.



Гей, то не со- кіл яс-ний кви-лить, про-кви- ля- є, —



Як син до бать-ка, до ма- те- рі З сво- ї(?) тяж- ко- ї не-



во- лі В го- ро- да хри- сти- ян- ські- ї По-клон



по... по- си- ла- є.

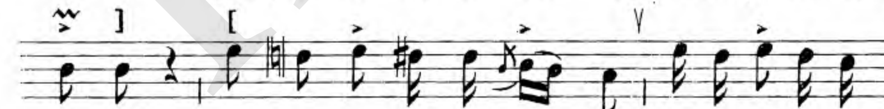
2.



Гей, со- ко- ла яс- но- го рід-ним бра- том на- зи-



ва- є: „Гей, ти со- ко- ле яс- ний, Ти бра- те мій



рід- ний! Ти ви- со- ко лі- та- еш, Ти да-ле-ко ви-



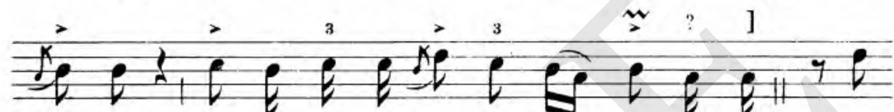
да- еш, — Ой чом же ти в батька а- бо у ма- те- рі



А ні- ко-ли в гостях не по- бу- ва- єш?“



„Ой по-ли- ни, со- ко- ле яс- ний, Ти бра-те мій



рід- ний, Гей, у го- ро- да хри- сти- ян- ські- ї! Ай



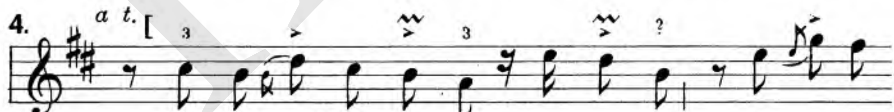
сядь, у- па- ди Та в батька та в ма-те-рі Пе-ред во-ріть-



ми, Гей, жа- ліб-нень- ко про-кви- ли, — О мо- їй при-



го- ді ко- заць-кій при... при- по- м'я- ни!“



„Не- хай бу- де бать- ко і ма- ти Мо- ю при-



го- ду ко- заць- ку А ще до- бре зна- ти, Та

стат- ки, ма- єт- ки збу- ва- ти, Ве- ли- кі скарби збі-ра- ти, —

Мо- ю го- лов- ку ко-заць- ку А з тяжко- ї не-

ten. *rit.*

во- лі ви... ви- зво- ля- ти."

5. *parlando*

„Гей, бо -як ста- не Чор- не мо- ре со- гра- ва- ти,

То не зна- ти ме бать- ко...".

(♩ = 71 M. M.)

1.

Гей, у свя- ту не- ді-лень- ку Та

rit.

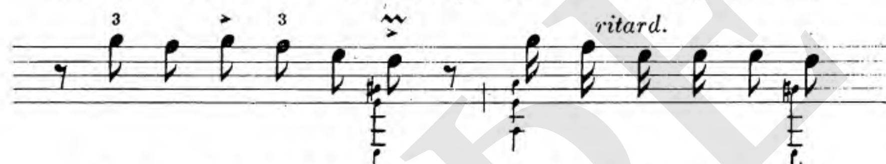
ра- но по... по ра- нень- ко.



Ей, то не си- ва зо- зу- ля ку- ва- ла, Не дроб-на



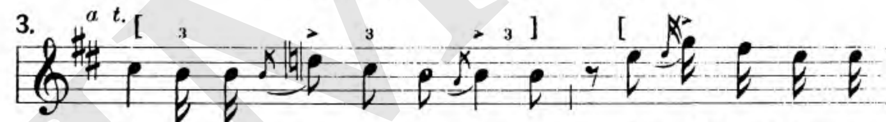
пти- ця ще-бе- та- ла, Не в бо- рі сос- на за- шу- мі- ла. —



Як то бід- на вдо- ва А в сво- є- му до- мі



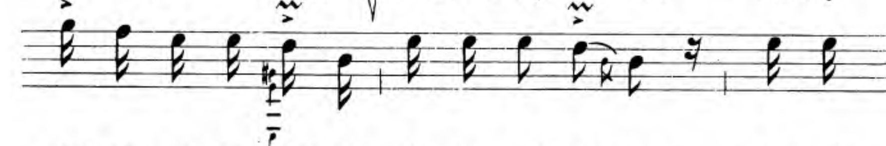
го. го- мо- ні- ла.



Ей, та руч- ка- ми, пуч- ка- ми А хліб сіль(?) од- ро-



бля- ла, Та ще си- нів го- ду ва- ла, Тай у



най- ми не пу- ска- ла А чу- жим лю-дям на по-



та- лу не... не да- ва- ла.



Ой, все-виш-ньо- го гос- по- да, твор- ця про- ха- ла:



„По- мо-жи ж ти ме- ні, гос- по- ди, Си- нів по- го- ду-



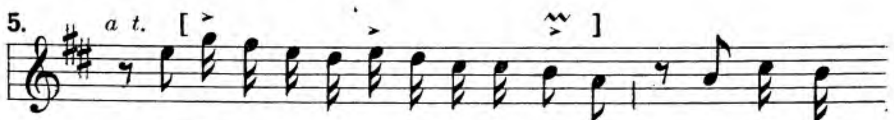
ва- ти, До ра- зу- ма по- до- во- ди- ти І до-



ма їм по- стро- ї- ти І їх по...



по- дру- жи- ти!“



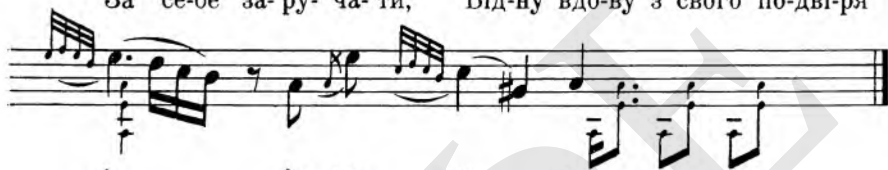
Як ста-ли сй-ни жити, прожи- ва- ти, То ста- ли



в се- бе разні ма-єт-ки* то ма-ти, .— Ста-ли мо-ло-дих княгинь



За се-бе за-ру- ча-ти, Бід-ну вдо-ву з свого по-дві-р'я



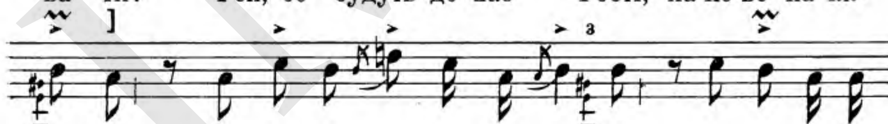
і... із- си- ла- ти:



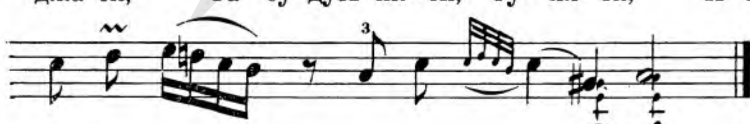
„Ой, і- ди ж ти, вдо-во, Ку- ди не-будь со-бі прожи-



ва- ти! Гей, бо будуть до нас Гості, па-но-ве на-їж-



джа-ти, Та бу-дуть пи- ти, гу- ля- ти, А тут то- бі



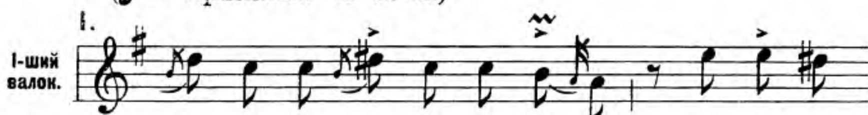
спо- ко- ю то й не бу- де.“

* Мабуть, замість «статки.маєтки»

«Про удову»*

Варіант

(𝅗𝅥 = приблизно 72 М. М.)



Ой, у святу неділеньку, То рано





То не сива зозуля кувала, Не дробна



птиця щебетала, А не в борі сосна зашу-



міла, Як та бідна вдова А в своєму домові



го... го- мо- ні- ла.



Ой, та ручками пучками А хліб свій роздроб-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон восени 1909 р.

ля- ла Та все си- нів го- ду- ва- ла, А й у

най- ми не пу- ска- ла, Чу- жим лю- дям на по- та- лу

не по- да- ва- ла.

4. [♩ = 69. M. M.]

Ой, чу- жим лю- дям на по- та- лу не да- ва- ла,

Та все все-виш-ньо- го гос- по- да, твор- ця про-ха-ла:

„Ой, по- мо-жи ж ти ме- ні, го- спо- ди, Си- нів по- го- ду-

ва- ти, До ра- зу- ма по- до- во- ди- ти І до-

rall.

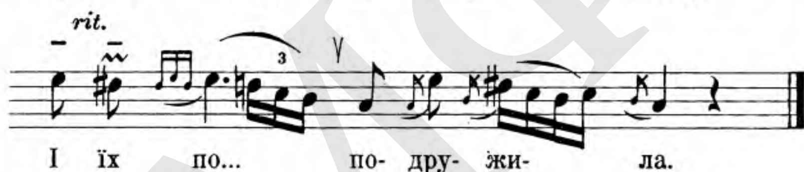
ма їм по- стро- ї- ти І їх по...

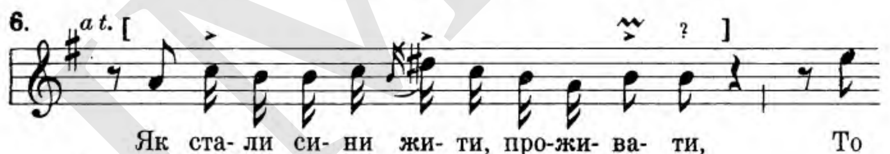

по- дру- жи- ти!“


5.
a t.
Ой, то бід- на вдо- ва А ско- ро їх воз- ро-

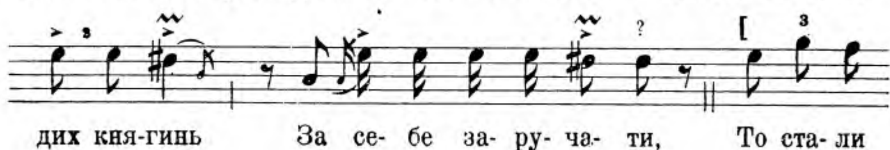

сти- ла І гра- мо- ти по- вчи- ла, До


ра- зу- ма по- до- во- ди- ла, До- ма їм по-стро- ї- ла


rit.
І їх по... по- дру- жи- ла.


6.
a t.
Як ста- ли си- ни жи- ти, про-жи- ва- ти, То

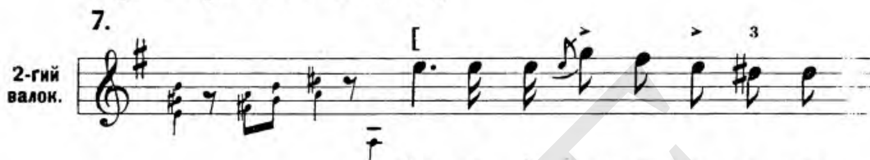

= 69. M. M.
ста- ли в се-бе разні(?) ма- єт- ки то ма- ти Та ста-ли мо-ло


дих кня-гинь За се- бе за- ру- ча- ти, То ста- ли



(𝅗𝅥 = приблизно 72 М. М.).

7.













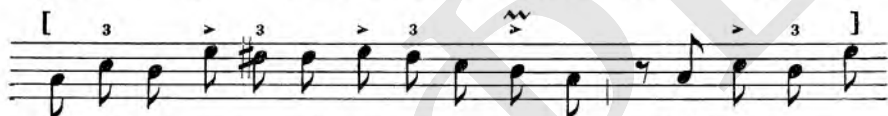
Бо бу- дуть у нас у си- ніх кап- та- нах,



Ки- та- є- вих шта- нах, А ти бу-деш у сі- рій сімря-



жи- ні Між- до на- ми про-хож- да- ти



Та бу-деш на-ших ді- тей о-скор-бля- ти, Жі- нок зне- ва-



жа- ти, Як то нам на те- бе сво- ї- ми о-



чи- ма Хоч тяж- ко та важ- ко й о...



о- скорб- ля- ти".



Гей, то бід-на й у-до- ва А се за-чу-ва- є,



Сло- ва- ми про- мо- вля- є, Сльо- за- ми про- ли-



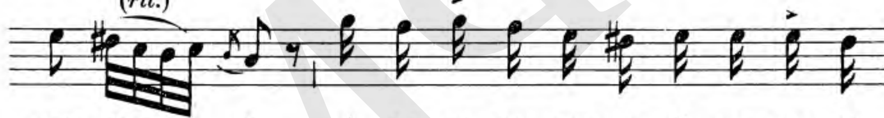
ва- є: Ой що мо- вить сло- -ва- ми, О- біл-



леть- ся дріб- ни- ми то й сльо- за- ми:



„Як то я вас, си- ни, го- ду- ва- ла, Як ка- мінь



гло- да- ла, А чо- го те- пер со- бі од вас ді-



жда- ла, Що йти на чу- же по- дві- р'я про...



про- жи- ва- ти!“



Гей, то в свя- ту не- ді-лень-ку, То ра- но, по- ра-нень-ко

* *rit.* в дужках відноситься лише до тої групи нот, над котрою стоїть цей знак.

rall. (rit.)

То не в у- сі то дзво-ни дзво- нять. А то си-

ни сво- ю нень- ку, У- до- ву ста-рень-ку, А з сво-

rall.

го по- дві- р'я то... то із- го- нять.

(♩ = приблизно 70 М. М.)

12.

3-тій валок.

Що стар-ший за ру- ку ве- де, Се- ре-

(rit.)

ду- щий у пле-чі ви-пи- ха- є, А най-мен-чий во-

rall.

ро- та од-чи- ня- є, Є- ї бід- ну кле- не й про...

про- кли- на- є:



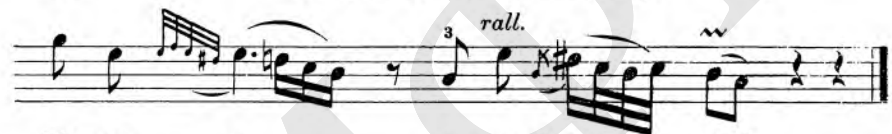
„Ой, і-ди жти, ма- ти, Ку-ди небудь со-бі про-жи-



ва- ти, Бо ти нам не вдоб- на, Про-ти ді-ла не спо-



соб- на! О- це ж то- бі шлях до- ро- га



Ши- ро- ка... а- я й дов- га!“



Ой, то пі-шла то бід- на вдо- ва, А пла-че,



сте-жечки не ба- чить, По-ти- ка- єть-ся,



А то ще ж то найменчий син Край ві- ко- неч-ка


rall.
На... смі- ха- єть- ся:


15.
a t.
meno mosso
„Гей, то ди-віть-ся, хлопці па-но-ве, мо-лод- ці,


Як то на- ша ма- ти за- та- ча-єть- ся(?),

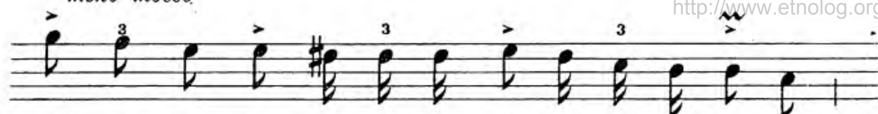

a t.
(rit.)
Чи ви- на на- пи-ва-єть ся, Чи у- ма ли- ша- єть-ся,


rall.
Що по-під ти- ном хи... хи- ля- єть- ся!“


16.
a tempo
Ой, се- ре- ду-щий син о- бі- звав- ся: „Ой, бра-


ти ж то рід- нень- кі, Го- лу-боньки си-вень- кі!

meno mosso



То ж на- ша ма- ти ні ви- на не на- пи- ва- ла,



Ні у- ма не ли- ша- ла...“

(♩ = приблизно 70 М. М.).

4-тий валок.



„Гей, то ж на- ша ма- ти ні ви- на не на- пи-



ва- ла, Ні у- ма не ли- ша- ла, А то вна



.. .. Слізь-ми за- пи- ва- єть- ся,

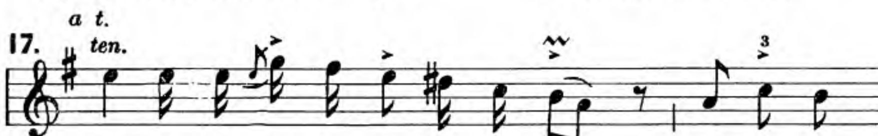
rall.



Що по- під ти- ном хи... хи- ля- єть- ся.“

a t.

17. *ten.*



Ой, то пі- шла то бід- на вдо- ва, А пла- че



сте- жеч- ки не ба- чить, По- ти- ка- еть- ся,



Ай ще чу- жа чу- же- ни- на, Мо- ло- да че- ля-



ди- на, А з бо- жо- го до- му пи...

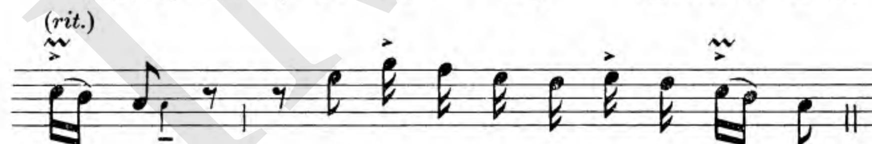


пи- та- еть- ся.

18.



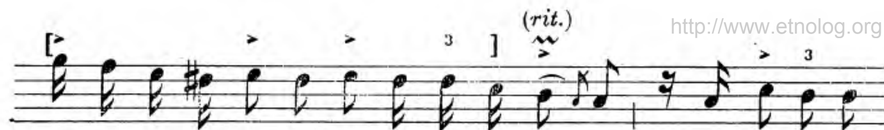
„Ей, чу- жа чу- же- ни- но, Мо- ло- да че- ля-



ди- но! , Та на- що ти ме- не пи- та- єш?



Возьми ж ти ме- не На сво- є по- дві- р'я!



Бу- ду то- бі сі- ни, ха- ту ви- мі- та- ти, Та бу- ду ді-



ток до- гля- да- ти, То- бі, мо- ло- до- му че- ля-



ди- ну, По- ря- док то й да- ва- ти."



Ей, то чу- жа чу- же- ни- на, Мо- ло-



да че- ля- ди- на, Во- ро- та од- чи- ня- є,



Бід- ну вдо- ву до се- бе за- зи- ва- є: „Ой і- ди ж ти,



вдо- во, до ме- не про- жи- ва- ти, Не бу- деш ти ме-

ні навіть ха- ти за- мі- та- ти:

Та й тим ти бу- деш Ді- ток до- гля- да- ти,

Ме- ні, мо- ло- до- му че- ля- ди- ну, По- ря-

док то й да- ва- ти."

20.

„Ой, то бу- ду те- бе за рід- ну нень- ку по- чи-

rit. *meno mosso*

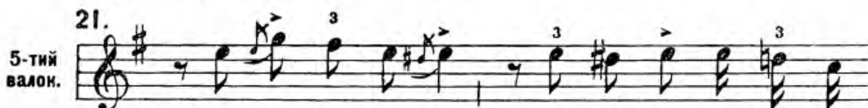
та- ти, Бу- ду те- бе до смер- ті го- ду-

rall.

ва- ти, Тим ти бу- деш у ме- не По сво- ю жизнь

про... про- жи- ва- ти."

(𝅗𝅥 = приблизно 68 М. М.)



То бід- на вдо- ва А в чу- жо- ї чу- же-



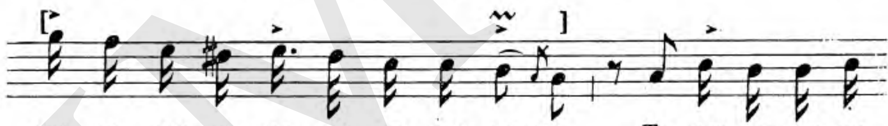
ни- ни, Мо- ло- до- ї че- ля- ди- ни, Про- жи-



ва- ла аж три-над-цять а три ро- ки.



На чо- тир-над- ця- то- му ро- ці Та



ста- ли хур- то- ви- ни на- сту- па- ти, То ста- ли вдо-ви-



чен- ків по- би- ва- ти. Що пер- ва хур- то-



ви- на До- ма по- па- ли- ла,

А дру- га хур- то- ви- на Ско-ти- ну по- мо-

ри- ла, А тре- тя хур- то- ви- на

У по- лі й у до- мі Та хліб по- би- ла,

(rit.)

А ні- чо- го в по- лі й у до- мі Не й о- ста...

а- но- ви- ла.

23.

Як ста- ли вдо- ви- чен- ки жи- ти, про- жи- ва- ти,

Не ста- ли в се- бе ні- чо- го ма- ти, То ста- ли дво-

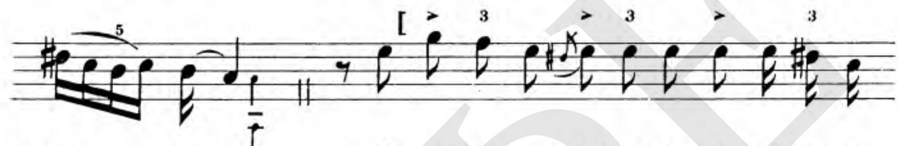
ри бу- р'я- на- ми за- ро- ста- ти;



Не ста- ли лю- ди по- ва- жа- ти, Не ста- ли го- сті па-



но- ве До їх за- їж-джа- ти, До се- бе за- зи-



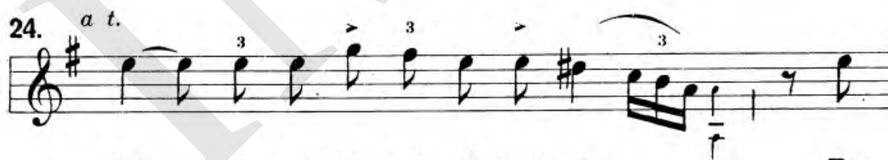
ва- ти; Не ста- ли ку- ми по-бра-ти- ми [на-ві-



ща- ти], Хоч ста- ло тяж- ко та важ- ко На сві- ті



про... про- жи- ва- ти...



Гей, то в свя-ту не- ді- лень- ку То



ра- но, по- ра- нень- ко То не в у- сі то дзво- ни



дзво- нять, А то про вдо- ви- чен- ків Все лю-



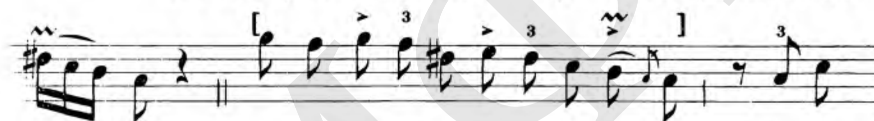
ди то й го- во- рять.

(♩ = приблизно 68 М. М.)

25.



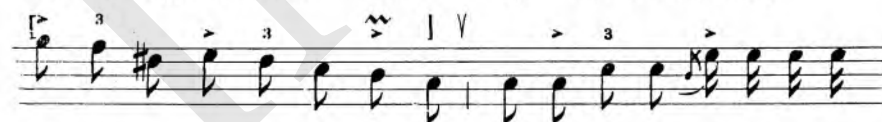
А в свя- ту то не- ді- лень- ку, То ра- но по- ра-



нень- ко, То не си- зі ор- ли за- сви- ста- ли, Як ті



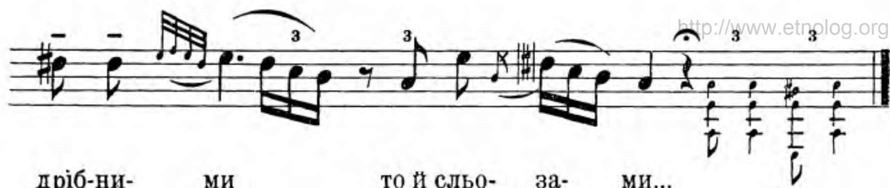
бід- ні вдо- ви- чен- ки Од сна вста- ва- ли,



Бі- ле ли- це про- ми- ва- ли, Та бо- жі мо- литви со- тво-



ря- ли: Ой, що мо- вять сло- ва- ми, О- біллють- ся



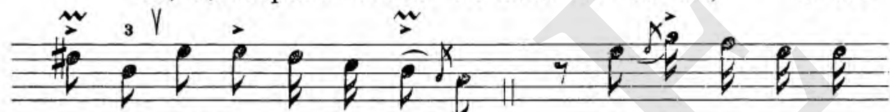
дріб-ни- ми то й сльо- за- ми...

meno mosso

26.



Ой, що старший син то мо-вить сло- ва- ми, О-біл-



леть-ся дріб- ни- ми сльо- за- ми: „Ой, бра- те се- ре-

(*rit.*)



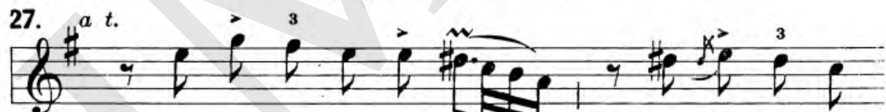
ду- щий І бра- те мій наймен-чий! Не гар- но ми всі втрьох

rit

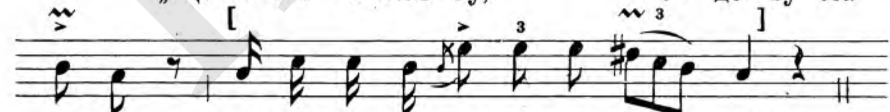


то... то й зро- би- ли!“

27. *a t.*



„Що ми сво- ю нень- ку, У- до- ву ста-



рень-ку, А з сво-го по- дві- р'я зо- сла- ли!



Хо- дім те- пер пе- ред бо- гом, пе- ред людь-ми,

(rit.)

А гріх страм по- тер- пі- мо, Сво- ю нень- ку,

rall.

вдо- ву ста-рень- ку, На сво- є по- дві- р'я й у...

й у- про- сі- мо!"

28. a t.

„Ой, чи не прий-де то на- ша ма- ти До нас про-жи-

ва- ти, Бо вже нам тяж-ко та важ- ко На сві- ті

rall.

про... про- бу- ва- ти...

29. a t.

Ой, то скоро шапки в руки за-бра-ли, На ко-лі- па й у-

па- ли, Сво-ю неньку, вдову ста-рень-ку До се- бе...*

---

* Недоспівані слова, мабуть, «жить закликали».

(𝅗𝅥 = приблизно 68 М. М.).

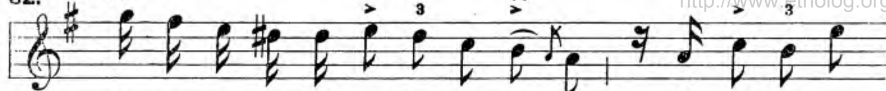
30. 7-мий валок.

„Ой, і- ди ж ти, нень- ко, До нас про-жи-
ва- ти! Бу- дем те- пер ді- тей на- у- ча- ти,
Жі- нок спи- ня- ти, Те- бе за рід- ну нень-ку
чо... по- чи- та- ти."

31. a t.

Ой, то бід- на вдо- ва А те за- чу- ва- є,
Сло- ва- ми про-мовля- є, Сльо-за- ми про-ли- ва- є;
rall.
Що мовить сло- ва- ми, О- біл- леть- ся дріб-ни- ми
то й сльо- за- ми:

32.



„Як то я вас, си- ни, го- ду- ва- ла, Як ка-мінь гло-



да- ла, А чо- го те- пер со- бі од вас ді- жда- ла,



Що на чу-жо-му по-дві-рї про... про-жи- ва- ю...“

33.



„Ой, не пі- ду я до вас, си- ни, про-жи- ва- ти, Щоб



ва- ших ді- тей не о- скорбля- ти, Жі- нок не зне-ва-



жа- ти, Щоб вам не тяж- ко та не важ- ко бу-



ло на ме- не Сво- ї- ми о- чи- ма й о...



о- скорб- ля- ти...“



Ой, то бід- на вдо- ва до- бре [зна- ла, бо вже]



ви- ді- ла, Ой, на ко- лі- на й у- па- да- ла,



Ру- ки вго- ру пі- дій- ма- ла, Мо-ли- тви со- тво- ря- ла,



А сво- їх си- нів то... то й про- ща- ла.



Як ста- ла си- нів про- ща- ти, То став їх го-



сподь ми-лу- ва- ти, Ста- ли лю- ди по- ва- жа- ти,



То ста- ли ку- ми, по- бра- ти- ми [на- ві- ща- ти]; А



бід- на вдо- ва на чу- жо- му по- дві- рі про-жи- ва- ла.

(♩ = приблизно 66 M M.)

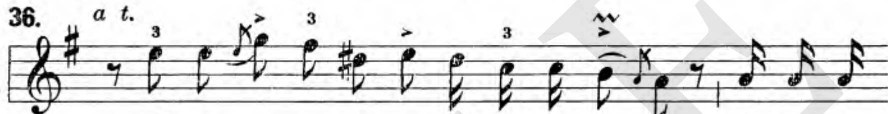


А бід- на вдо- ва на чу жо- му по- дві- рї



про.. про- жи- ва- ла.

36.



На чу- жо- му по- дві- р'ї про-жи- ва- ла І на чу-



жо- му по- дві- р'ї по- мі- ра- ла Ой, то



тіль-ки бід- но- ї вдо- ви А прий-шла то сла- ва,



ї- ї па- м'ять, Між-до ца- ря- ми, між-до кня-



зя- ми, Між- до пра- во- слав- ни- ми хри-



сти- я- на- ми

37. *meno mosso*



Ой, то ї- ї сла- ва!



Ой, со- тво- ри то, го- спо- ди, їй віч- ну- ю па- м'ять,

meno mosso



А всім слу- ха- ю- щим го- ло- вам, По- шли їм,

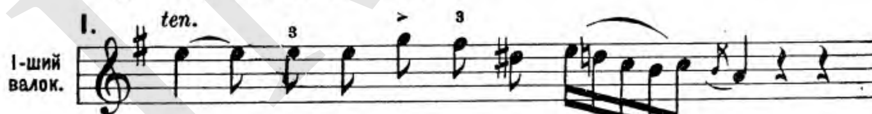
rall.



бо- же, на мно- га... га- я лі- та!

«Плач невольників»*

(♩ = приблизно 62 М. М.)



Гей, що на Чор- но- му мо- рі



Та на то- му бі- ло- му ка- ме- ні, А в по- тре- бі

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон восени 1909 р.

ritard.

цар-ській, В гро- ма- ді ко- за-цькій, Там ба- га- то вій-ська

по... по- на- же- но.

(= приблизно 68 М. М.)

2.

Там ба- га- то вій-ська по- на- же- но,

По три, по два у- ку- пу по- ско- ва- но,

По два кан- да- ли на ру- ки, на по- ги по- кла-дже-но,

rall.

А си- ро- ю си- ри- це- ю На- зад ру- ки

по... по- в'я- за- ли.

3. *a t.*

Як ста- ли бід- ні не- воль-ни- ки Ой, на ко-

лі- на й у- па- да- ти Та ру- ки вго- ру пі- дій- ма- ти,

Кай- да- на- ми за-бряж-ча-ли, А го- спо- да ми- ло-

серд- но- го про- ха- ли, бла- га- ли: „По-дай то нам,

rall.

го- спо- ди, А з не-ба дро-бен до-щик, А з ни-зу

бу... буй- ний ві- тер!“

4. *a t.*

„Гей, чи не ста-ла б то На Чор-но- му мо- рі

А би- стра- я хви- ля, Чи не по- ви- ри- ва- ла б то

я- ко- рів З ту- ре- цько- ї, бу- сур-мен-сько- ї,



А з тяж- ко- ї не- во- лі!“



Гей, то па- ша ту-рець-кий, бу- сур- мен-ський,



Сам по чер- да- ку про-хож- да- є, На слуг сво- їх,



тур-ків, я- ни- ча- рів...

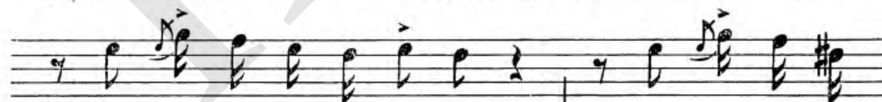
(♩ = приблизно 66 М. М.).



Гей, і зо зла гу- ка- є: „Ой, ка- жу я вам,



турки, я- ни- ча- ри, Ви все до- бре то дбай- те:



По три пуч- ки тер- но- вих, Чер- во- но- ї



та- во-лги на- бі- рай- те, А в ру-ку за- бі- рай- те,

Од ря- ду до ря- ду за- хож-дай- те, По три- чі

rit.

бід- них не-воль- ни- ків А в од- но мі- сто за...

a t.

за- ти- най- те!“

6.

Гей, то тур- ки, я- ни- ча- ри, У- се

до-бре то дба- ли, Гей, у- се за-чу-ва- ли:

По три пуч- ки тер- ни- ни Та чер- во- но- ї

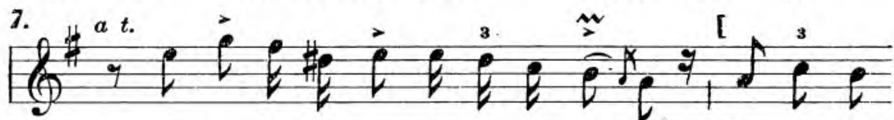
та- во- лги У ру- ку на- бі- ра- ли, А

з ря- ду до ря- ду за-хож- да- ли, По три- чі бід-них не-



воль-ни-ків А в одно мі-сто за... за-ти- на- ли.

7.



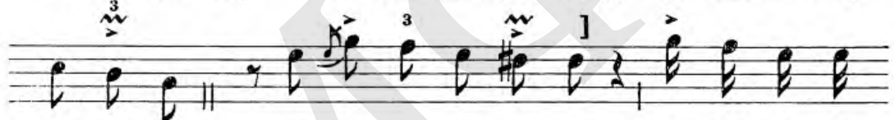
А кров без-не- вин- но про-ли- ва- ли. Як ста- ли



бід- ні не-воль- ни- ки На со- бі кров хри- сти-ян-ську



за- ба- ча- ти, То ста- ли про ві- ру хри- сти-ян-ську



ка- за- ти, А зем- лю ту- ре- цьку, Ві- ру бу- сур-



мен-ську Кля-сти, про... про-кли- на- ти:

8.



„Ей, ти зем- ле ту- ре-цька, Ти ві- ро бу- сур-



мен-ська! Ти єсть у-сім на- пов- не- на: І сребром і



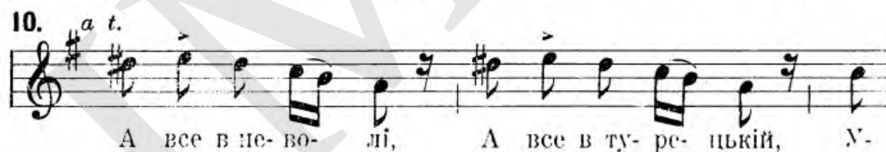


(𝅗𝅥 = приблизно 68 М. М.)

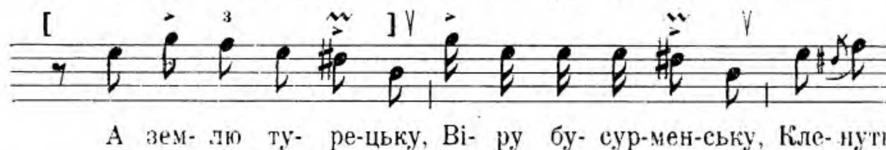






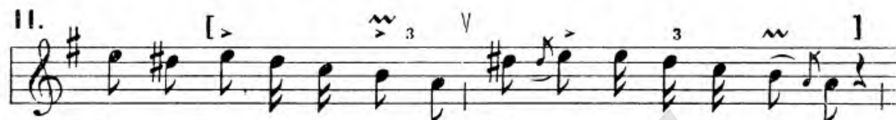








про... про- кли- на- ють."



„Ой, ти зе- мле ту- ре- цька, Ти ві- ро бу- сур-мен-ська,



Ти роз-лу- ко хри- сти- ян- ська! Бо вже ти нас не од-



но- го роз- лу- чи- ла: А му- жа з жо-но- ю,



Бра- та з се- стро- ю, Ма- лих ді- тей з от-цем і...



із нень- ко- ю."



„Ой, то визволь нас, го- спо-ди, Та визволь, го- спо- ди,



Із тяж- ко- ї не- во- лі, На ти- хі во- ди,



На яс- ні зо- рі, На край ве- се- лий,



Між-до мир... мир хре- ще- ний!“



Да- руй, бо- же, ми- ло- сти ва- шій І всім мо-стям



на- шим за- по- розь- ким І всім слу-ха- ю-щим



го- ло- вам, По-шли їм, бо- же. На мно- га...



га- я лі- та! На мно-га- я лі- та,



Аж до ко... кон- ца ві- ка!

РЕЦИТАЦІЇ

КОБЗАРЯ

ОПАНАСА БАРЯ

з с. Черевків, Миргородського пов., Полтавської губ.

«Про сестру і брата» (початок)*

I.

Ой, в свя-ту- ю то не- ді- лю, Ра- но, по- ра-

нень-ко, То не бар- зо зо- ре- ю, А не

дроб- на пти- ця ще- бе- та- ла Та не си- ва зо-

riten.

зу- ля за... за- ку- ва- ла, Як се-

? ?

стра до бра- та По- клон по- си- ла- ла:

* На фонограф схопив Опанас Гр.Сластіон

„А бра- ті- ку рідненький, Го- луб-чи- ку си- вень-кий!

rit.

А як то на чу- жій сто-ро- ні Та при не- ща-сно- і

ще... ще й го- ди- ні...“

3.

„Ой, при-будь же ти, мій брат-чи- ку, до ме- не,

Та ви-звіль ме- не, Мо- ю тяж- ку- ю не- во- лю

rit.

ой, при- пи- ни!“

4.

„Ой, рад би я, се- стро, до те- бе при- бу- ва- ти,

Так не мо- гу за би- стри- ми рі- ка- ми, А за ши-



Група українських народних музик, що грали на археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.)



Кобзар Михайло Кравченко.

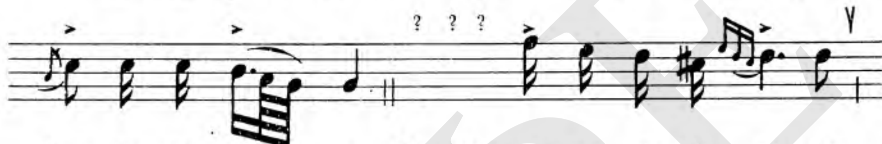


ро- ки- ми сте- па- ми....“

Варіант*



Ой в свя-ту- ю то не- ді- лю... Ра- но, то не



бар- зо зо- ре- ю, Не дробна пти-ця ще- бе- та- ла,



А не си- ва зо- зу- ля за- ку- ва- ла, Як то



сестра до бра- та По- клон по... по-си- ла- ла:



„Ой, бра- ті- ку рід-ненький, Го- лу-бонь-ку си- вень- кий!



Та при-будь ти до ме- не, Бо я й на чу-

* У цьому варіанті спів виходить подекуди невиразно (що й зазначено вгорі буквою н.), а інколи навіть з пропусками; місцями сам кобзар плутається і зараз же виправляє помилку.

rit.



жій сто-ро- ні, При не- щасній го- ди- ні.“

3. *a tempo*



„Ой, рад би я, се-стро, до те- бе при- бу- ва- ти,



Так не- мо- жу за би- стри- ми рі- ка- ми, За ши-



ро- ки- ми сте- па- ми, Та за й о...

rit.

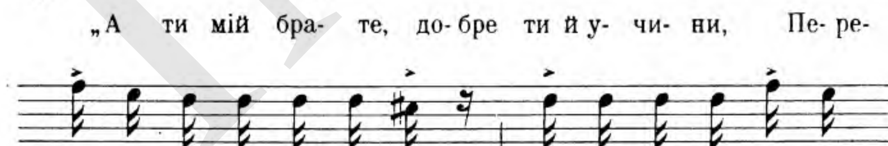


о- стри- ва- ми.“

4. *a tempo*



„А ти мій бра- те, до- бре ти й у- чи- ни, Пе- ре-



пе-лонь-ком пе- ре- ли- ни, Би- стрі- ї рі- ки та



ле- бе- дем бі- лень-ким пе- ре- пли- ви!

А й си- вим го- луб- чи- ком Че- рез ши-

ро- кі сте- пи пе- ре- ле- ти, А до ме- не у

двір Си-вим го- лу-бонь-ком у- па- ди!..“

РЕЦИТАЦІЇ ПЛАТОНА КРАВЧЕНКА

з с. Шахворостівки, Миргородського пов., Полтавської губ.

«Про піхотинця» (початок)*

Варіант *а*

(𝅗𝅥 = приблизно 72 М. М.)

1\.

Ой! ой, то не пи- ли пи- ли- ли,

То не ту- ма- ни й у- ста- ва- ли, Ой, то три бра-ти з зе-

млі ту- рець- ко- ї, З ві- ри бу-сур-мен-сько-ї, З тяж-ко- ї не-

ritard.

во- лі й у- ті ка- ли.

---

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.



Кобзар Михайло Кравченко.

2. *meno mosso* *a tempo*

Два кон-них, тре- тій пі- ший пі- ше- ни- ця, Як чу-

жа- я чу- же- ни- ця, О то за кон-ни- ми у- бі-

га- є, За стре- ме- на хва- та- є, А до їх сло-

ritard.

ва- ми про-мов- ля- є:

3. *a tempo*

„Брат-чи- ки мо- ї род- ні, Го- лу- бонь- ки си- ві!

Стань-те со- бі, ко- ні по- па- сі- те, Най- мен- чо- го

бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- чи- ка, о- бо-

жді- те, Хоч на ко- ні то возь-мі- те, В хри-сти- ян- ські- ї

* Кінець фрази винятково не сходиться тут з кінцем вірша!

ritard.

го- ро- да под- ве- зі- те!“

4. *a tempo*

„А не хо- че- те то на ко- ні у- зя- ти,

rit.

З пліч го- ло- вонь- ку із- ні- май- те!“

(♩ = приблизно 69 М. М.)

5.

Най-стар-ший же брат Се- ре- ду- що- му бра- ту Сло-

ва- ми про- рі- ка- є: „Бу- дем же то ми, бра- те, Най-

мен- чо- го бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- чи- ка, о- жи-

да- ти, Бу- де то за на- ми З го- ро- да з А- зі- ва,



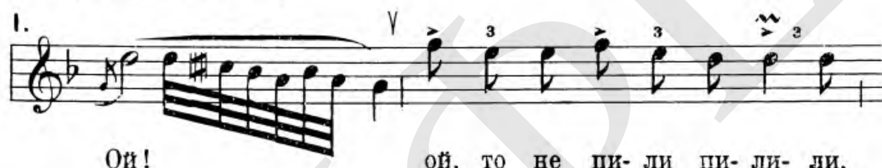
З зе-млі ту- ре-цько- ї, З ві- ри бу- сур-мен-сько- ї,



З тяж-ко- ї не- во- лі...“

Варіант *б*

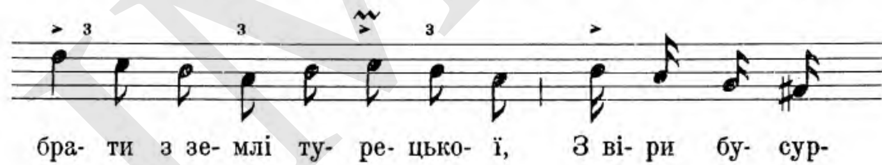
(*Andante sostenuto*).



Ой! ой, то не пи- ли пи- ли- ли,



Ой то не ту- ма- ни й у- ста- ва- ли: Ой то три



бра- ти з зе- млі ту- ре- цько- ї, З ві- ри бу- сур-



мен-сько- ї, З тяж-ко- ї не- во- лі



у- ті- ка- ли.

2. *a tempo*



Ой, два кон-них, тре- тій пі- ша пі- ше- ни- ця, Як чу-



жа- я чу- же- ни- ця, О то за кон- ни- ми й у- га-



ня- є, За стре- ме- на хва- та- є, Та до



їх сло- ва- ми



про- мов- ля- є:

3. *a t.*



„Ой !



брат-чи- ки мо- ї род- ні, Го- лу- бонь-ки ж си- ві!



Стань-те со- бі, ко- ні по- па- сі- те, Най-мен- чо- го



Кобзар' Опанас Барь.



бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- чи- ка, о- бо- жді-те,

rit.



Хоч па ко- ні та возь- мі- те, В хри-сти- ян- ські- ї



го- ро- да под- ве- зі- те!“

4. *a tempo*

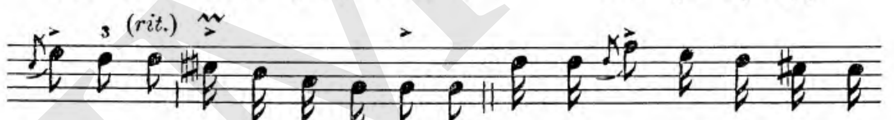


„О то, бра- ти, то я бу- ду зна- ти, Ку-

(rit.)



ди то з зе- млі ту- ре- цько- ї, З ві- ри бу- сур-



мен-сько-ї, З тяж-ко- ї не- во- лі, В хри-сти-ян- ські- ї го- ро-

rit.



да, До от- ця, до нень- ки при- бу-



ва- ти.“

meno mosso

5.

„А не хо- че- те на ко- ні й у- зя- ти, З пліч го-

rit.

ло- вонь- ку із- ні- май- те!“

Варіант *в*

(*Andante sostenuto*).

1. *ten.*

Ой! ой, то не пи- ли пи-

ли- ли, То не ту- ма- ни й у- ста- ва- ли;

Ой, то три бра- ти з зе- млі ту- ре- цько- ї, З ві- ри бу- сур-

rit.

мен- сько- ї, З тяж-ко- ї не- во- лі

й у- ті- ка- ли.

a tempo

2\. ? ?

Ой! два кон- них, тре-тій

пі- ший пі- ше- ни- ця, Як чу- жа- я чу- же-

ни- ця, Во- то за кон- ни- ми й у- бі- га- є; За стре-

rit.

ме- на хва- та- є, А до їх сло- ва- ми

про- мов- ля- є:

a tempo

3\.

„Ой, брат- чи- ки мо- ї род- ні, Го-

лу- боч- ки си- ві! Стань-те ж со- бі, ко- ні по- па-

сі- те, Най-мен- чо- го бра- та, Пі- шо- го пі- хо-



тин- чи- ка, о- бож- ді- те, Хоч на ко- ні оз-



мі- те, В хри- сти-ян- ські- ї го- ро- да ой,



под- ве- зі- те!“

a tempo

4.



„Ой! та й не бу- ду ж то



зна- ти, Ку- ди із го- ро- да з О- зо- ва, З зе-млі ту-



ре- цько- ї, З ві- ри бу- сур-мен-сько- ї, З тяж-ко- ї не- во-



лі у- ті- ка- ти.“

Варіант г

(𝅗𝅥 = приблизно 69—70 M. M.)

1.

Ой! ой, то не пи- ли пи-

ли- ли, То не ту- ма- ни й у- ста- ва- ли, — То ж то три

riten.

бра- ти з зе- млі ту- ре- цько- ї, З ві-ри бу- сур-мен-сько-ї,

З тяж- ко- ї не- во- лі у- ті-

ка- ли.

2. *a tempo*

Два кон- них, тре- тій пі- ший пі- ше- ни- ця, Як чу-

жа- я чу- же- ни- ця, О- то за кон- ни- ми й у- бі-

га- є, За стре- ме- на хва- та- є, А до їх сло-

riten.

ва- ми про- мо- вля- є:

3. *a tempo*

„Брат-чи- ки мо- ї род- ні, Го- лу-бонь- ки си- ві!

Стань-те со- бі, ко- ні по- па- сі- те, Най-мен- чо- го

бра- та, пі- шо- го Пі- хо- тин- чи- ка й о- бо- жді- те,

Хоч на ко- ні возь- мі- те!“

4.

„А не хо- че- те на ко- ні й у- зя- ти, З пліч го-

ten.

ло- вонь- ку із- ні- май- те!“

Варіант *д*

(♩ = приблизно 80 М. М.).

1.

Ой! то ж то не пи- ли пи- ли- ли,

То не ту- ма- ни у- ста- ва- ли, — То ж то три бра- ти з зем-

лі ту- ре-цько-ї, З ві-ри бу- сур-менсько-ї, З тяж-ко- ї не-

во- лі у- ті- ка- ли.

2.

Два кон- них, тре-тій пі- ший пі- ше- ни- ця, Як чу-

жа- я чу- же- ни- ця, — О- то за кон- ни- ми у- бі-

га- є, За стре-ме- на хва- та- є. А до їх сло-



ва- ми про-мов- ля- є:



„Ой, брат-чи- ки мо- ї род- ні, Го- лу- боч- ки си- ві!



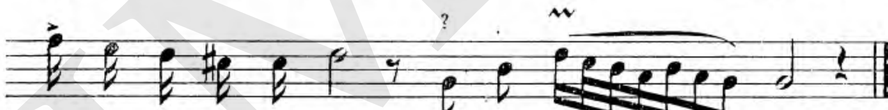
Стань-те со- бі, ко- ні по- па- сі- те, Най-мен- чо- го



бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- чи- ка, о- бо- жді- те,



Хоч на ко- ні та возь- мі- те, В хри-сти-



ян- ські- ї го- ро- да под- ве- зі- те!“



„О- то на ко- ні возь- мі- те, В хри- сти-



ян- ські- ї го- ро- да под- ве- зі- те, Не- хай же то

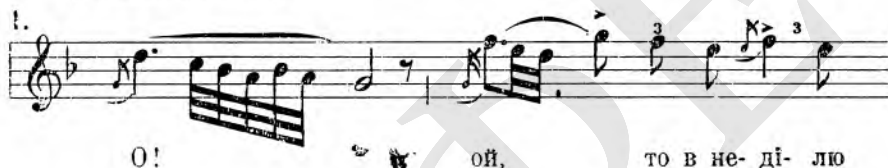


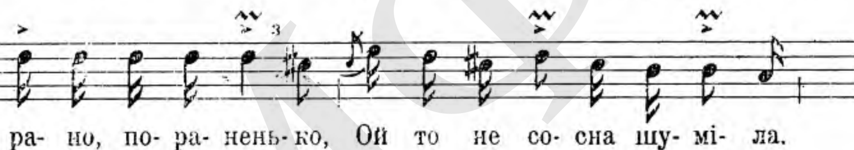
да, До от- ця до нень- ки...“

«Про удову»*

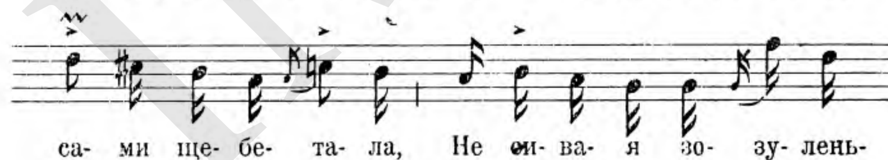
Варіант *а*

(*Andante sostenuto*).











* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.



А не сп- ва- я зо- зу- лень- ка ку- ва- ла, — Се то не-



щас- на- я у- ді- вонь- ка З сво- ї- ми си- ноч- ка-



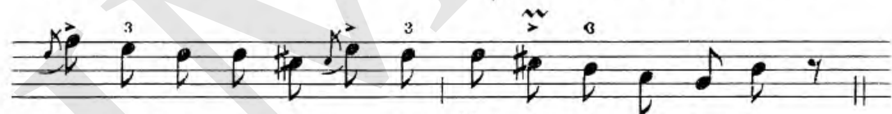
ми роз- мов- ля- ла.



Ой! як же то



гір- ко в сві-ті жи- ти, про-жи- ва- ти, Свій хліб об- ро- бля- ти,



Крев- ни- ми ру-чень- ка- ми Йо- го й за- ро- бля- ти,



Хоч ма-лень-ких сво- їх ді- ток та й го- ду-



ва- ти!



Ой!   то ста- ла во- на до си-



ро- ї зе- млі при- па- да- ти,   Ру- ки в го- ру під- ні-



ма- ти, Твор-ця не- бес- но- го   за си- нів бла-



га-   ти:

5. *a tempo*   *meno mosso*



„Ой!   бо- же мій, бо- же,



Спа- се ми- ло- сти- вий! Стань ме- ні до по- мо- чі, По- мо-



жи ме- ні то ті си- ни по- го- ду- ва- ти   Тай у



най- ми не до- пу- ска- ти, На чу- жі ру-чень-ки на по-



Варіант б

(♩ = приблизно 80 М. М.)

1.

Ой, то в не-ді- лю ра- но, по-ра-нень-ко, Во- то ж то не

со- сна шу- мі- ла, То не ран- ня- я пта-шеч- ка

Дроб-ни- ми го- ло- са- ми ще- бе- та- ла.

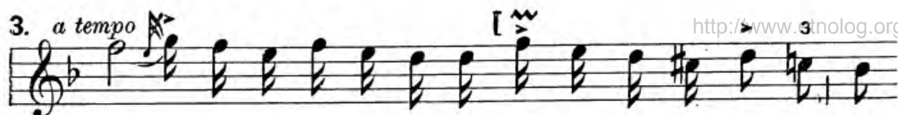
2. *più mosso*

Ой, то не си- ва- я зо- зу ля за- ку- ва- ла,

Се то не- щас- на- я у- ді- вонь- ка З сво- ї- ми си

rit.

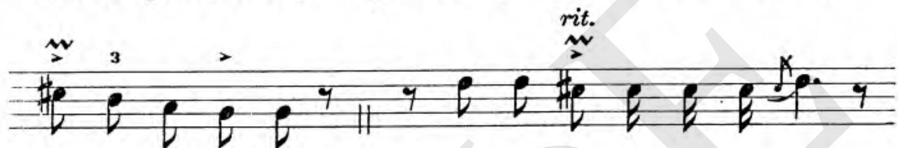
ноч- ка- ми роз- мов- ля- ла



Ой, як же то гір-ко в сві-ті жи- ти, про-жи- ва- ти, Свій



хліб об- роб- ля- ти, Крев-ни- ми ру- чень- ка- ми Є-



го за- роб- ля- ти, Хоч ма-лень-ких тих ді- ток



го- ду- ва- ти!



А на- ча-ла ж то во- на до си- ро- ї зем- лі при- па-



да- ти, Ру- ки в го- ру под- ні- ма- ти, Твор-ця не-



бес- но- го за си- нів бла- га- ти:

(♩ = 72 M. M.)

5.



„Бо- же мой, бо- же, спа-се ж ми- ло-сти-вий, Стань ме- ні до



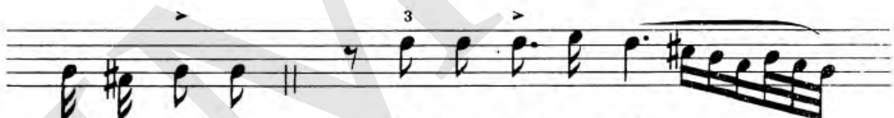
по- мо- чі! По- мо- жи ме- ні всі три си- ни по- го- ду-



ва- ти, У най- ми не до- пу- ска- ти, На чу- жі



ру-чень-ки на по- та- лу не да- ти, ..

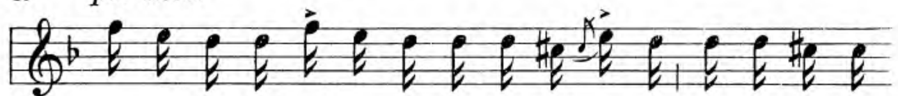


зго- ду- ва- ти, Мо- ло- дих си- нів

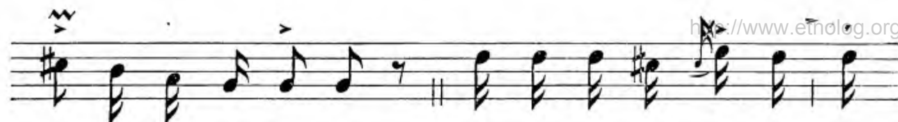


до- бро- му ро- зу- му при-звож- да- ти!“

6.



Вже то во- ни ста- ли жи-ти, про-жи- ва- ти, Сво- ї по-бра-


ти- ми за- зи- ва- ти, .. Сво-


(♩ = 78 M. M.)
riten.
3
ю не- щас- ну- ю ма- тін- ку рід- ну- ю А з но-


во- ї світ- лонь- ки ви- ря- джа- ти.

РЕЦИТАЦІЇ

КОБЗАРЯ

ОСТАПА КАЛНОГО

з Великих Сорочинець, Миргородського пов., Полтавської губ.

«Про піхотинця» (початок)*

(𝅗𝅥 = приблизно 70 М. М.).

1\.

А в ту- ю свя- ту- ю то не- ді- лень- ку, Ра- но й

по... по- ра- нень- ко.

2\.

То не си- ві- ї ту- ма- ни й у- ста- ва- ли, Бо й не буй-

ні- ї ві- три по- ві- ва- ли, А не чор- ні- я

хма- ри на- сту- па- ли, То не дроб- ні до- щі на- кра-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.


rit.
па- ли А й не си- ві- ї ту- ма- ни у...


у- ста- ва- ли.


3.
a t.
А й не си- ві ту- ма- ни вста- ва- ли, Тог- да три


бра- ти з го- ро- да О- зо- ва, Із ту- ре-цько- ї, бу-сур-


rit.
мен-сько- ї ве- ли- ко- ї не... А не- во- лі у...

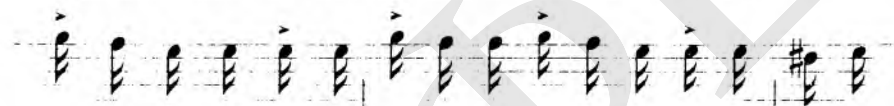

у- ті- ка- ли.


4.
a t.
А, що два лі то бра- ти кон-них, А [зза- ду] най-


мен-чий, пі- хой пі- хо- ти- нець, Хоч за кон- но- ю







Но- ги по- би- ва- є, Кро-в'ю слі- ди за- ли- ша- є, Пі-ском

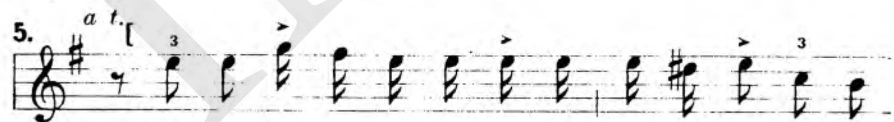


ра- ни за- си- па- є І між- ду ко- ні

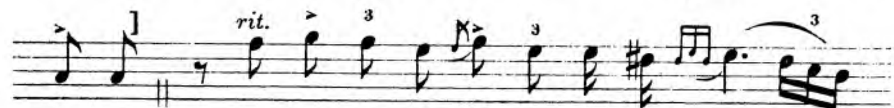


й у... у- бі- га- є.

5.



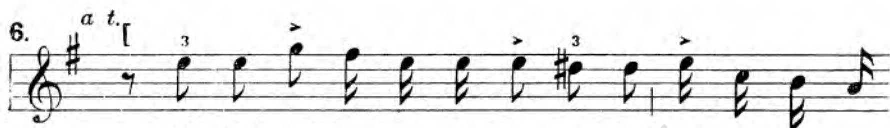
Між- ду ко- ні у- бі- га- є, За стре- ме- на хва-



та- є, До бра- тів сло- ва- ми ре- че, про...



про- мов- ля- є:



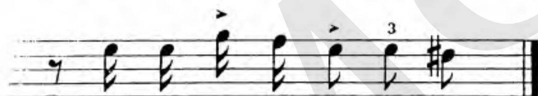
„Що бра- ти мо- ї рід-нень- кі- ї, Со- ко- ли ж яс-



нень-кі! Стань-те ви, бра- ті- я, на- до-жді- те, Сво- ї ко-



за- цькі- ї, мо- ло- де- цькі- ї ко- ні при- пи- ні- те



І ме- не най-мен- чо- го...

РЕЦИТАЦІЇ ЯВДОХИ ЮХИМІВНИ ПИЛИПЕНКО

з Орликівщини, Хорольського пов., Полтавської губ.

«Про піхотинця» (початок)

Варіант *а*

(♩ = приблизно 67—70 М. М.)

1. *ten.*

Ой, не чор- на- я хма- ра на- сту- па- ла, То не

[♩ = 69 М. М.

си- ві ту- ма- ни на- ля- га- ли, — То три бра-ти з ту-

]

рецькой зе- млі, З бу-сур-менськой ві- ри, З тяжкой, прокля-той не-

во- лі, З го-ро- да О- зо- ва у- ті- ка- ли.

2.

Два ж то кон- ні, ко- на- ни- ці, Тре-тій пі-ший пі- хо-

ти- нець; Кон- ні ко- мо- ни-чень- ки по- сід- ла- ли, По ко-

за-цьки всі- да- ли, А мен- чо- го бра- та, пі- шо- го пі- хо-

тин- ця, В ту- ре-цькій зе- млі по- ки- да- ли.

3.

Пі- ший пі- хо- ти- нець бі-жить, під- бі- га- є, [Ло-

за- ми їх за- зи- ва- є] І між- до ко- ні вбі- га- є, Ко-

ни- чень- ки за стре- ме- на хва- та- є, Гор- ко пла- че ри-

да- є, Сво- їх бра- тів що про-сить, бла- га- є:

♩ = 67 M. M.

4.

„Бра-ти ж мо- ї ми- лі, Го- лу- би ви зи- зі, Ро- ди- но крев-на сер- деч- на! Станьте ви, ко- ні по- па- сі- те, Са- мі мо- лод- ці об- біг- ні- те, Ме- не бід- но- го пі- хо- тин- ця о- бо- жді- те, Хоч на ко- ні візь- мі- те, Хоч ми- лю верст під- ве- зі- те, Ро- ди- но крев-на сер-деч- на- я!“

ten.

Варіант *б**

(𝅗𝅥 = 69—72 M. M.)

1.

Ой, не чор- на- я то хма- ра на- сту- па- ла, То не си- ві ту- ма- ни на- ля- га- ли, Не дроб- ні- ї до-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у жовтні 1908 р.

щі на- кра- па- ли, — Ой, то три бра- ти з ту-

рець- кой зе- млі, З бу-сур- мен-ськой ві- ри, З тяж-кой, про-

кля- той не- во- лі, З го- ро- да з А- зо- ва у- ті-

ка- ли.

2.

Два то кон- ні ко- на- ни- ці, А тре- тій же

пі- ший пі- хо- ти-нець; Кон- ні ко- не- ни- чень- ки по- сід-

ла- ли, Гей, по- ко- за- цьки по- сі- да- ли, По шви-

день- ку вті- ка- ли, А мен- чо- го бра- та в ту-

рецькій зе-млі, В бусурменській ві- рі, в тяж-кій про-кля- тій не-

r i t a r d.

во- лі, А й у го- ро- ді в А- зо- ві по- ки-

да- ли.

3.

Ой, ко- ни-чень- ки по- сід- ла- ли, По шви-день-ку вті-

ка- ли, Бід- но- го пі- хо- тин- ця по- ки- да- ли:

Бід-ний пі- хо- ти-нець бі-жить, у- бі- га- є, [Ло- за- ми за- зи-

ва- є], А гір- ко пла- че, ри- да- є. Сво- їх бра-

тів ще про-сить то і бла- га- є:

4

„Бра- ти ж мо- ї ми- лі, Го- лу- би ви си- зі,

Ро- ди- но крев- на, сер-деч- на! Станьте ви, мо- ло- де- цькі

ко- ні по- па- сі- те, А й са- ми мо- лод- ці об- біг-

ні- те, Ме- не бід- но- го пі- хо- тин- ця о- бо- жді- те,

Хоч на ко- ні возь- мі- те!“

«Про удову» (початок)

(♩ = приблизно 69 М. М.)

Ох, що й у Ки- є- ві на По- до- лі,

Ох, то не зе- ле- на сос- на шу- мі- ла, То не-

щас- на- я вдо- ва А з сво- ї- ми си- на- ми,

З тре-ма со- ко- ла- ми, Гір- кі ре- чі роз- мов-

ля- ла:

2.

„Ой, си- ни мо- ї со- ко- ли, ви ді- ти ма-

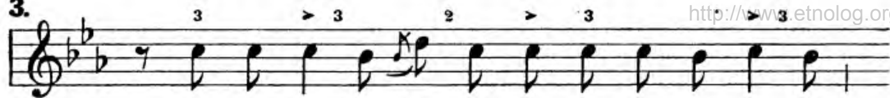
лі! Як тяж- ко без от- ця з ва- ми на сві- ті про-жи-

ва- ти, Ти- ми крев-ни- ми ру- ка- ми хліб об- роб- ля- ти,

Вас до воз- ро- сту го- ду- ва- ти, Що- би в най-ми не пу-

ска- ти І ру-чок на сти- ра- ні- є не да- ти.“

3.



„А- би ру- чок на сти- ра- ні- я не да- ти,



В дру- зі по-дру- жи- ти, В ща-стя до- лю по- да- ри- ти



І в най-ми не пу- ска- ти, При ста-ро-сти літ, сво-єй не-спо-



соб- но- сти, Хлі- ба со- ли з вас до-жда- ти".

4.



А й у не- ді- лю. ра- но, по- ра-нень- ко То не



ран- ня зо- зу- ля за- ку- ва- ла І не дроб- на- я



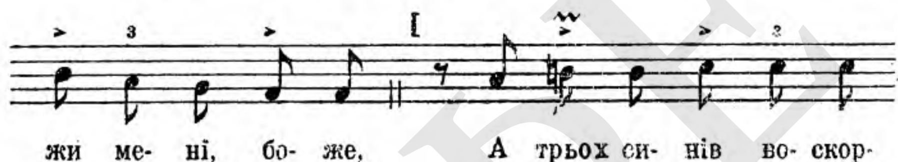
пти- ця дроб-ним гла-ском ще- бе- та- ла, — То не- щас- на

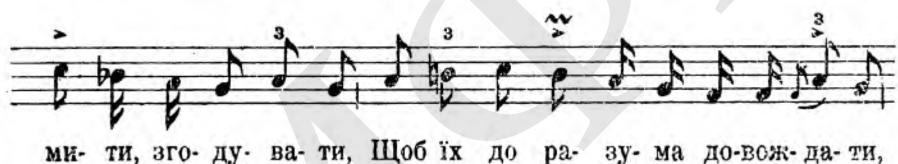


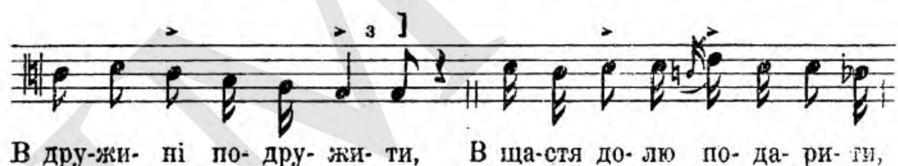
вдо- ва ста- рень- ка, А й го- луб- ка си-вень- ка, Гір- ко


пла- ка- ла, ри- да- ла, На ко- лін- ка при-па- да- ла.


5.
„Ай, бо-же ж мой, твор-че, спа-се ми- ло- сти-вий! По-мо-


жи ме- ні, бо- же, А трьох си- нів во- скор-

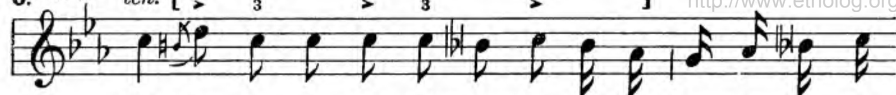

ми- ти, зго- ду- ва- ти, Щоб їх до ра- зу- ма до-вож- да- ти,


В дру-жи- ні по- дру- жи- ти, В ща-стя до- лю по- да- ри- ти,


В най- ми не пу- ска- ти, Що- би хлі- ба со- ли з їх


rit.
до- жда- ти!“

6.



Ой, бог ми- ло- сти- вий, спа-си- те- лю, Стань ми ти на



по- моч і по- ма- гай ми! Не- дол- го- є вре- м'я



бід- на вдо- ва го- рю- ва- ла: Во- на трьох си- нов скор-



ми- ла, зго- ду- ва- ла, Ще й до ра- зу- ма до- во- жда- ла,



В дру-зі по- дру-жи- ла, В щастя й до-лю по- да- ри- ла



І в най- ми не пу- ска- ла, Ру- чок на по-



та- лу не да- ва- ла, При ста- ро- сти літ, сво- єй не- спо-



соб- но- сти, Хлі- ба со- ли з їх не до- жда- ла.

РЕЦИТАЦІЇ

ЛІРНИКА

АНТОНА ЯКОВИЧА СКОБИ

з Богачки, Хорольського пов., Полтавської губ.

«Про удову»

(♩ = приблизно 60 М. М.).

I. л.*

Ой, у не- ді- лю ра- но, по- ра-

нень- ко, То не тем- ні- ї ту-

ма- ни на- ля- га- ли Та не дроб- ні- ї

до- щи- ки на- кра- па- ли, То не

[ten.

* Супровід ліри, що ледве чутно виходить у відтворенні фонографа, зазначено дрібними нотками і відмічено буквою *л.*

си- за- я зо- зу- ля ку- ва- ла, А то

бід- на- я, не- ща-сна-я вдо-ва,* ма-ти старенька, Все-

rall. л.

виш-ньо-го творця у- мо- ля- ла:

2. a t.

„А по- мо- жи ме- ні, го- спо- ди, Си- нов во- скор-

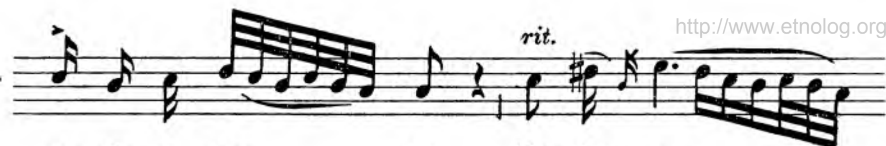
rall. л. a t.

ми- ти Та й по- друг їм по- дру- жи- ти! А й по-

друг їм по-дру-жи- ти, Хлі-ба со- лі до-жда- ти!

То си- нов у най- ми не пу- ска- ти, На сти-

* Цезуру, що з'являється в середині «стиха» на границі двох музичних фраз, зазначуємо рисочкою на верхніх лініях.



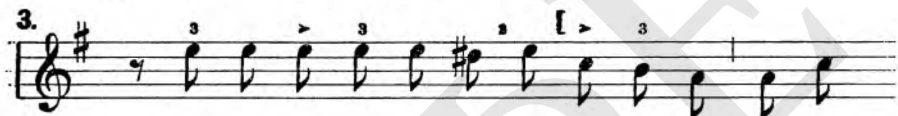
ра- ні- я ру- чок Лю- дім не



по- да- ти.“

(𝅗𝅥 = приблизно 60 М. М.)

3.



А жи- вуть же ті й у- до- ви- чен- ки, про- жи-



ва- ють, До- брі- ї ми- слі



ма- ють, Сво- ю ма- ту- сю, не- щас- ну- ю вдо- ву,



А преч з до- му про-га- ня- ють:

4.

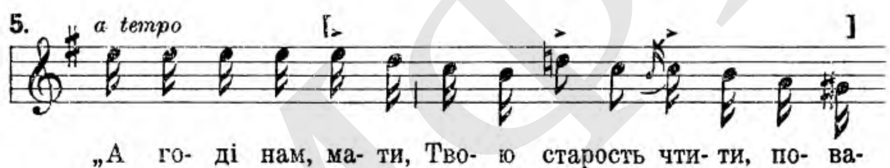


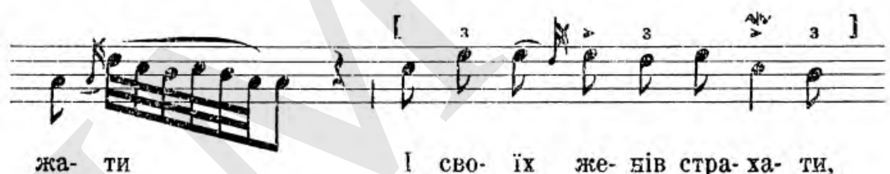
„Ой, і- ди ж ти, ста- ра- я ма- ти, Преч


з на- шо- ї бо- га- то- ї ха- ти!


Ти бо нам не вгод-на, На- шим же-нам ді- ла ро-


rall.
ten.
би- ти не- спо- соб- на!“


5.
a tempo
„А го- ді нам, ма- ти, Тво- ю старость чти- ти, по- ва-

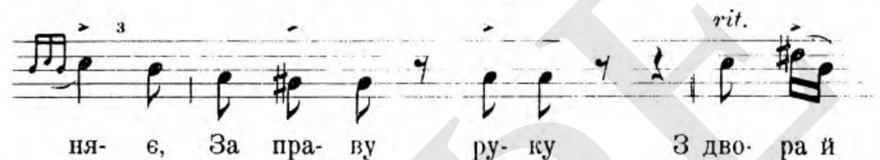

жа- ти І сво- їх же- нів стра- ха- ти,


Ді- ток ма- лень-ких со- пи- ня- ти!“


Ой, то най-стар- ший син Ма- ту- сю під









(𝅗𝅥 = приблизно 63 М. М.).

6.





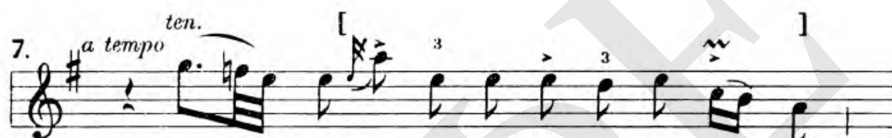




Край ві- ко- пець ста- ли, Сво- ю ма- ту- сю, не- щас- ну- ю



вдо- ву, Во- ни й о- суж- да- ли:



„О ди-віт(ь)-ся жви, брат-ця, па- но- ве,



Як ра- но по- ра- нень- ко, А в свя-



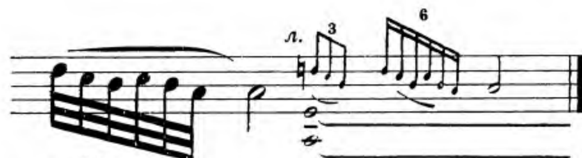
ту- ю не- ді- лень- ку, Ма- ти ви- на на- пи-



ва- єть- ся Та у- ма ли- ша- єть- ся, По- над су-



сід-ськи- ми дво- ра- ми ва- ля- єть - - -



ся!“

a tempo

8.



Ой, пі-шла не-щас- на- я вдо- ва вздовж ву-лич-



ка- ми Вми-ва- еть ся гір- ки- ми сльо- за-

meno mosso



ми. О, сльо- за сльо- зу по- би- ва- є...



А во- на близьку- ю су сі- ди- ну Та чу- жу- ю чу- же-



ни- ну Про- сить і бла-



га- є

(𝅗𝅥 = приблизно 63 М. М.)



„Ой, чу- жа- я чу- же- ни- но,



А мо- ло- да- я че- ля- ди- но, Прий-ми ме- не



в свій дім Ві- ку до- жи- ва-



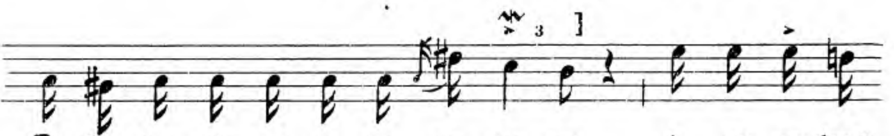
ти!“



„Бу- ду хлі- ба со- лі в те- бе за- роб- ля- ти



І ді- тей то- бі до- гля- да- ти,



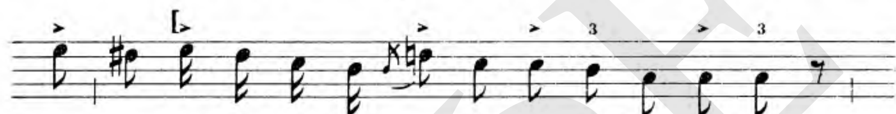
Те- бе, мо- ло- ду- ю че- ля- ди- ну, А на до-брий



ро- зум на- у- ча- ти.“



А не ма- ло вре- мя про-хож- да- ло, три-над-цять



год, Не- щас- на- я вдо- ва в су-сід-сько-му до- мі



А во- на про- жи- ва- ла.



О, жи- ла во- на, про-жи- ва- ла, — На чо- тир-



над- ця- то- му го- ду, Ой, го-сподь у- до-



ви- чен- ків ка- ра- є: Ста- ли

гро- ми по- грі- ма- ти, Став го- сподь ве- ли- кі- ї

л.

ту- чі на- си- ла- ти, І в ви-ди- мо то не

rit.

в ви- ди- мо У- до- ви-чен- ків ка-

più mosso

л.

ра- ти.

a tempo

13.

Ой, у не- ді- лю ж,то ра- но, по- ра- нень- ко,

А лю- де до цер-кви йдуть, Як бджіл- ки гу- дуть,

rit.

*)

Про вдо- ви- чен- ків го- во- рять:

* Тут не стало валка; закінчення дороблено за попередніми взірцями.

(♩ = приблизно 63 М. М.).



„Ой, хі - ба то в їх до- мі хлі- ба со- лі то не



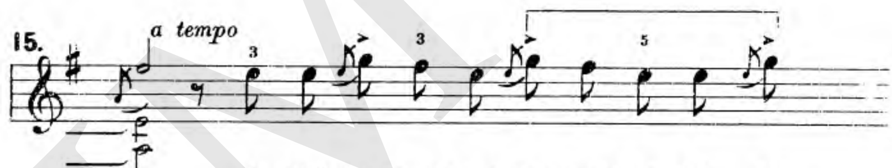
ста- ло, Що во- ни сво- ю ма- ту- сю, то не- щас- ну- ю



вдо- ву О, преч з до- му про- гна- ли...“

più mosso





А най-стар-ший же син сво- їх бра- тів

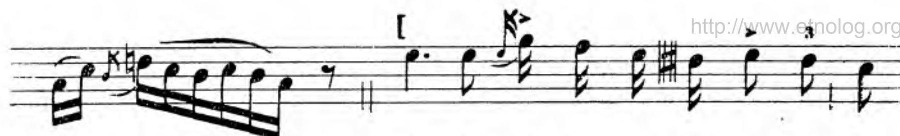
a tempo



про-сить і бла- га- є, А гір-кі- ї



сльо- зи про- ли- ва- є Та бра- тів сво- їх про-сить і бла-



га- є: „Ой, бра- ти мо- ї рід-нень- кі, Го-



луб- чи- ки си- зень- кі! Ой, хо-



ді- мо, сво- ю ма- ту- сю бу- дем про- си- ти, бла-



га- ти, В свій дім жить при- ня- ти, Чи не пе- ре-



ста- не нас го-сподь Хоч ма- ло



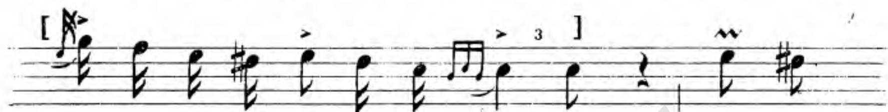
ка- ра- ти...“



До су- сід- сько-го до- му до-хож- да- є, До си-



ро- ї зе- млі при- па- да- є, А сво- ю ма-



ту- сю, то не- щас- ну- ю вдо- ву, Про- сить



і бла- га- є: „Ой і-



ди ти, ста- ра- я ма- ти, В на- ші до- ма, бу- деш



ві- ку до- жи- ва- ти, А ми бу- де- мо,



ма- ти, Жен сво- їх стра- ха- ти, Та ді- ток ма-



лень-ких со- пи- ня- ти, А ді-



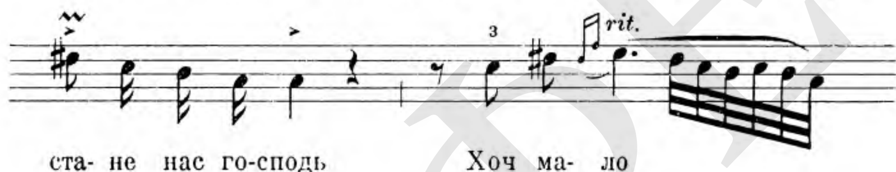
ток ма-лень-ких со- пи- ня- ти."

(𝅗𝅥 = приблизно 60 М. М.).

17.



„А ді- ток ма-лень-ких со- пи- ня- ти, Чи не пе- ре-



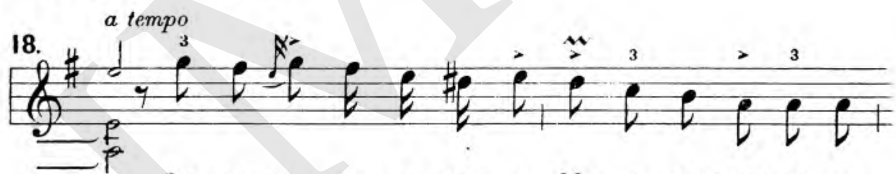
ста- не нас го-сподь Хоч ма- ло



ка- ра- ти."

a tempo

18.



Ой, не- щас- на- я вдо- ва, Ма- ти ста-рень-ка- я,



Ми- ло- сер- ді- є над си- на- ми ма- є,



До си-нів у- дім у- сту- па- є, Бо- га ми- ло- сер-дно-го



Про-сить, у мо-ля- є:



„Хі - ба я трой- цу свя- ту- ю не вмо-



ли- ла, Що не- щас-на- я фор- ту- на Мо- їм си- нам по-слі-



ди- ла: А ні в по- лі, ні у до- мі, Ні



хлі- ба, ні со- лі Ні- чо- го



не вздрі- ли."



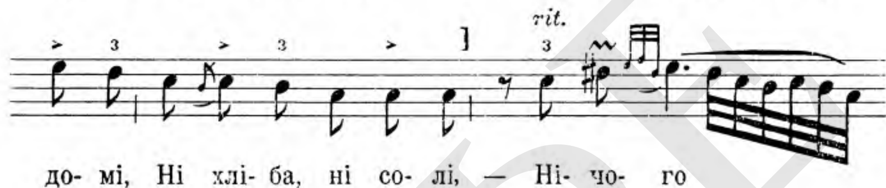
„То най-стар- шо- му си- ну Дом ба- га- тий вос-па-



ли- ла, Се- ре- ду- що- му си- ну Не- щас- на- я фор-



ту- на по- слі- ди- ла, А- ні в по- лі, ні у

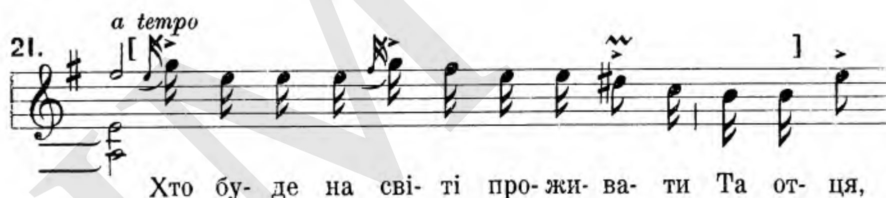


до- мі, Ні хлі- ба, ні со- лі, — Ні- чо- го



не вздрі- ли.“

21.



Хто бу- де на сві- ті про- жи- ва- ти Та от- ця,



нень- ку по- ва- жа- ти, А й от- це- ву ма-



ту- си- ну мо- ли- тву Бу- де у- мо- ля- ти, От-

л.

це- ва, ма- ту- си- на мо- лит- ва

rit.

Бу- де по- ма- га- ти.

a tempo

І на- ро- ду все- му цар-сько-му, Ми- ро- ві хри- сти-

ян- сько- му На мно- га- я лі- та!

«Про піхотинця»

(𝅗𝅥 = приблизно 56 М. М.).

1.

Ой, не тем- ні- ї ту- ма- ни то на- ля- га- ли Та не

rall.

дроб- ні- ї до- щи- ки а й на- кра- па- ли, —

* Тут не стало валка; закінчення доароблено за попередніми взірцями.

a tempo

То три бра- ти з ту- ре-цько-ї зем- лі, З бу-сур-мен-сько-ї не-

rit.

ві- ри У- ті- ка- ли,

л.

й у- ті- ка- ли.

2. *a tempo*

О, два бра- ти то на ко- нях, Тре-тій пі- ший пі- хо-

ти- нець, Сво- їх бра- тів він до- га- ня- є,

Між- до ко- ні й у- бі- га- є,

За стре- ме- на їх хва- та- є, Си- зи- ми го- лу-



a tempo

3. [*ten.*

„О, бра- ти мо- ї рід-нень- кі, Го- луб- чи- ки си-

rall.

зень- кі! Стань-те ви, ко- ні по- па- сі- те,

a t.

Ме- не, мен- чо- го бра- та, Пі- шо- го пі- хо- тин- ця,

ten.

Й о- бо- жді- те! О, хоч на сво- ї

ко- ні мо- ло- де- цькі- ї, До- брі- ї, ко- за- цькі- ї возь-

rall.

мі- те, Та од- ну- ю ми- лю верст под-



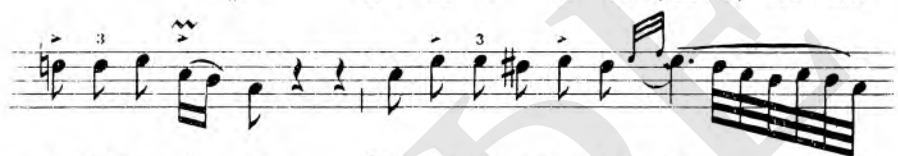
ве- зі- те!“

a tempo *ten.*

4.



„А хоч мо- є ко- за- цько- є, мо- ло-



де-цько-є ті- ло Вра-гам на по-та- лу не

più mosso



пу- стіть!“

a tempo

5.



О, два бра- ти ско- ро з не- во- лі й у- ті- ка- ли,



З го- ро- да й А- зо- ва, Із ту- ре- цько- ї

rall.



ві- ри, З бу-сур-мен-сько- ї ві- ри у-


ті- ка- ли, й у- ті- ка- ли.


a tempo
6.
О, се- ре- ду- щий же брат Стар- шо- го бра- та


про-сить і бла- га- є: „Ай. бра- те мій рід- нень-кий,
rall.
più mosso


Го- лу- бе си- зень-кий!

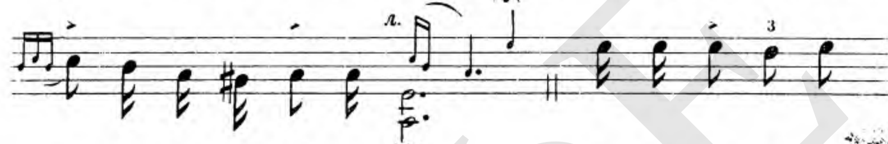

a tempo
ten.
Степ ши- ро- кий, Тра- ви зе- ле- нень- кі, Во- да хо-

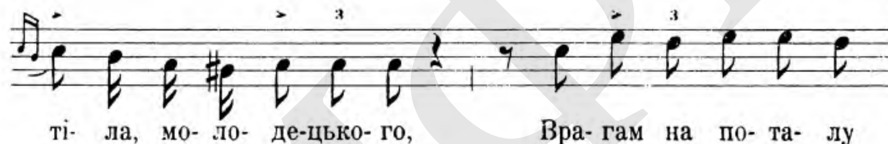

rall.
лод- на- я: Стань-мо ми, ко- ні по- па- сі- мо,


a tempo
rall
А сво- го то мен- чо- го бра- та, Пі- шо- го пі- хо-











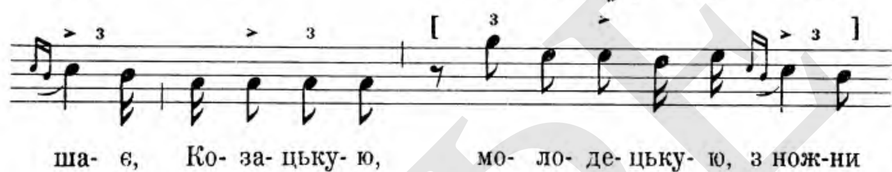




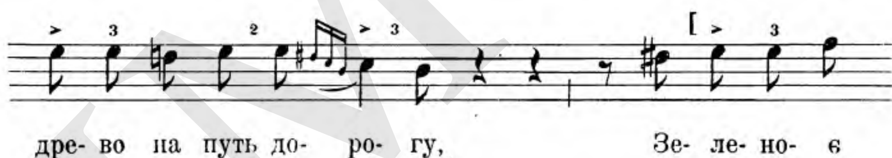
* Не стало валка; закінчення доroблено за попередніми взірцями.


дба- є, О- то зе- ле- но- го га- ю до- бі-


га- є І ско- ро й у- спі-


ша- є, Ко- за- цьку- ю, мо- ло- де- цьку- ю, з нож-ни


poco rall.
a tempo
ша- блю ви- ні- ма- є, А зе- ле- но- є


дре- во на путь до- ро- гу, Зе- ле- но- є


дре- во то ру- ба- є Та на путь до- ро- гу най-


rit.
мен- чо- му бра- ту по- ки-

più mosso

л.



да- є.

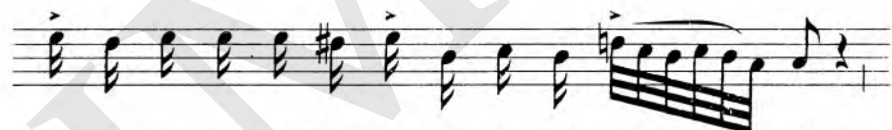
a tempo

8.

А став же то се- ре- ду- щий брат















* Оцим фрагментом варіант мелодії доволі докладно визначений, тому не схоплено на фонограф цілої думи.

РЕЦИТАЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ЛОГВИНОВИЧА ГРИШКА

з Лютеньки, Гадяцького пов., Полтавської губ.*

«Про удову» (початок)

Варіант *а*

(♩ = приблизно 72 М. М.).

1.

Ой, як на слав-но- ї У- кра- ї- ні Та

в слав-но- му го- ро- ді в Кри-ло- ві, — Там жи- ла ста- ра же-

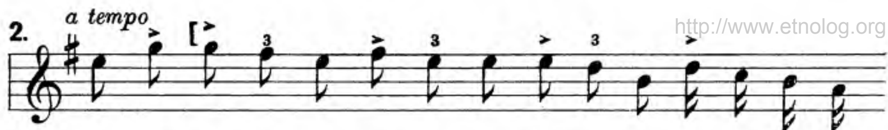
ritard.

на, у- до- ва, І- мі- ла в се- бе три си- ни, Як

яс- ні- ї со- ко- ли.

---

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон в травні 1909 р.



З ма- лих літ до ве- ли- ко- го зро-сту ко- ха- ла, го- ду-



ва- ла, Чу- жим ру- кам на по- ти- ран- ня



не... не да- ва- ла.



Сла- ви, па- м'я- ті спо- ді- ва- ла ся, Ско- ро ж



ті три си- ни по- ро- сли, До ра- зу- ма дій-шли, Ко-



ней по- сід- ла- ли, На ри- нок кри-лів-ський Гу-



ля- ти по- їж- джа- ли.

4. *a tempo*

На рин- ку кри- лів-сько- му по- їж-джа- ли, Ні

до- бро- го ні ху- до- го не ві- та- ли, Ой у до-

мів- ку при- їж- джа- ли, В до- мів- ці не- ве-

ли- ку за- соб- ку счи- на- ли, Мат- ку ста-рень- ку

ritard.

Із дво- ра то гна- ли:

5. *a tempo*

„Ой і- ди ти, ма- ти, де- ін- де про- бу- ва- ти,

ritard.

З у- по- ко- єм хлі- ба, со- ли у- жи-

ва- ти.“



„Бо бу- дуть у нас мо- ло- ді- ї же- ни, ма- лень-кі



ді- ти, Ти їх бу деш про- кли на- ти,



То не бу- дуть во- ни ща- стя, до- лі со- бі



ма ти."

Варіант б

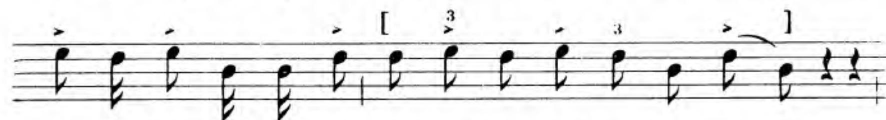
(♩ = приблизно 72 М. М)



Ой, як на слав- но і У кра- ї ні, Та



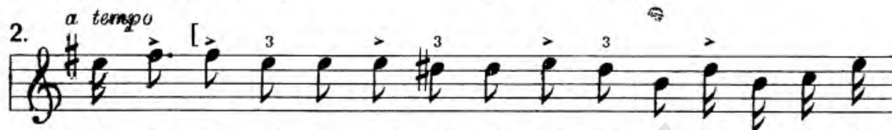
в слав-но- му го- ро- ді в Кри-ло- ві Там жи- ла ста-



ра же- на, у до- ва, І- мі ла в се- бе три си- ни.


r i t a r d.
Як яс- ні- ї со- ко- ли.

2.


a tempo
З ма-лих літ до ве- ли- ко- го зро- сту ко- ха- ла, го- ду-


ва- ла, Чу- жим ру- кам на по- ти- ран- ня


rit.
a t.
не... не- да- ва- ла.

3.


Сла- ви, па- м'я- ті спо- ді- ва- ла ся;


Ско-ро ж ті три си- ни по- ро- сли, До ра- зу- ма дій-


шли, Ко- ней по- сід- ла- ли, На ри- нок кри-лів-ський


ritard.
Гу- ля- ти по- їж- джа- ли.

«Про сестру і брата» (початок)

Варіант *а*

(♩ = приблизно 72 М. М.)

1.

Ой, у не- ді- лю ра- но, по- ра- нень- ко, Ой то

ран- ні- ми зо- ря- ми, То не си- ва зо-

зу-лень-ка за- ку- ва- ла, Не дріб- на- я пташ-ка за ще- бе-

та- ла, Як се- стра до бра- та на чу-

rit.

жу чу- жи- ну До-брим здо- ро- в'ям по...

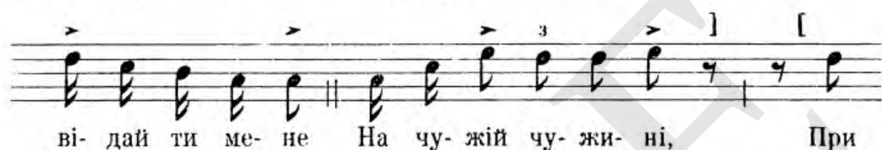
по- кла- ня- ла.

2. *a tempo*

Ой, ква- ти- роч- ку од- чи- ня- ла Сло- ва- ми про-мов-

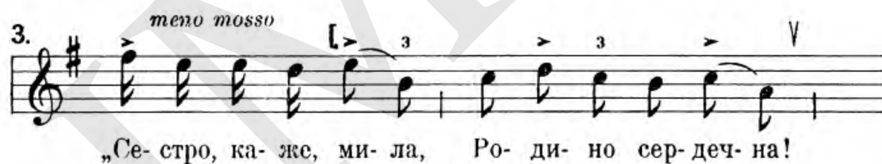

ля- ла: „Брат-чи- ку мій рід- ний, Як го- лу-


(rit.)
бонь- ку си- зий! При-будь же ти до ме- не Й од-


ві- дай ти ме- не На чу- жій чу- жи- ні, При


rit.
злій хур- то- ви- ні, При не- ща- сли- вой...


ой го- ди- ні!"


3.
meno mosso
„Се- стро, ка- же, ми- ла, Ро- ди- но сер- деч- на!


Ой не мо- жу я до те- бе при- бу- ва- ти...


Я про- жи- ва- ю за тем- ни- ми лу- га- ми, За ши-

ritard.

і ро- ки- ми по- ля- ми, За би- стри- ми

рі- ка- ми."

4. a tempo (rit.)

„Брат-чи- ку мій рід- ний, Як го- лу-бонь-ку си- зий!

При- будь же ти до ме- не! Тем- ні лу-жень-ки

яс- ним со- ко- лонь-ком пе- ре- ле- ти, Ши-

ро- кі- ї по- ля хоч ма-лим, не- ве- лич-ким пе- ре-

пе-лонь-ком пе- рей- ди, Би- стрі- ї рі-чень-ки і о-

зе- ра Хоч бі- лим ле- бе- дем пе- ре- пли- ви

(𝅗𝅥 = приблизно 68 М. М.).

1.

Ой, у не- ді- лю ра- но й по- ра-

нень- ко, Ой, то ран- ні- ми зо- ря- ми,

То не си- ва зо- зу-лень- ка за- ку- ва- ла, Не дріб-

на- я пташ-ка за- ще- бе- та- ла, Як се- стра до

бра- та на чу- жу чу- жи- ну По-брим здо- ро- в'ям

по- кла- ня- ла.

2.

Ой, ква- ти- роч- ку од- чи- ня- ла, Сло-

ва- ми про- мов- ля- ла, Сльо- за- ми ри- да- ла:

„Брат-чи- ку мій рід- ний"...

ТЕКСТИ ДУМ

Подаючи окремо тексти дум, групуємо вірші відповідно до укладу фраз в мелодії і визначуємо наголошені мелодією склади. Показується, що тексти дум, записані враз із співом за допомогою фонографа, хоч би й відірвані від мелодії, у високій мірі зберігають такі ознаки музикального складу і незвичайної ритмічності, як: поділ на періоди, їх симетричну, притім дуже різнорідну будову, паралелізм в укладі віршів та їх груп, місцями й складочислення, як звичайний прояв паралелізму, ритмічності а може й впливу народних пісень. Лише в рідких випадках ритмічні наголоси не узгоджуються з граматичними. В паралельних рядках, сполучених однаковою римою, звичайно буває аналогічний уклад слів (за їх значенням) та однакове число нагололосів, а часом і складів; кінцеві силабічні групи римованих віршів виявляють майже правильно однакове число складів (у М. Кравченка найчастіше римуються 3—4-складові групи). Коли складочислові схеми виразно виступають та ще повторюються в аналогічних місцях, зазначаємо це цифрами з правого боку відповідних віршів. Такі ознаки пісенного укладу віршів найбільше помітні в «Удові», що є найпопулярнішою і найчастіше співаною думою. Оця транскрипція текстів наглядним способом підтверджує деякі наші помічення про музичну форму дум; через те віршова будова дум стає зрозумілою також для тих, що не можуть користуватися музичним текстом.

Думи, записані від кобзаря Михайла Кравченка

«Про озівських братів» («Про піхотинця»)

(Мелодія на стор. 105—130)

1. Ге́й, у святу́ неділе́ньку 4+4
То ра́но-пораненько, 3+4
2. Ге́й, то не чо́рні хма́ри наступа́ли,
Не дробні́ дощі́ накра́пали,
Ге́й, то не сиві тумани й устава́ли,—

Як три бра́ти з туре́цької,
Бусурме́нської, тяжко́ї нево́лі,
Із го́рода Озо́ва утіка́ли. 4+3+4
3. О́й то два бра́ти кінних,
А тре́тій брат ме́нчий, | піхотинець*,
За кінними брата́ми й уганя́є,
За́ стремена́ хвата́є,
До бра́тів рече́, слова́ промовля́є.
4. О́й то рече́, слова́ промовля́є,
Брата́ми назива́є:
«Ой бра́ти рідне́нькі,
Голу́боньки сиве́нькі,
Та ста́ньте ви, хоч ма́ло підождіте! 4+3+4
5. Гей, хоч ма́ло підождіте, 4+4
Мене́ міждо се́бе 6
На ко́ні возьміте, 6
А хоч ма́ло верст підвезіте». 5+4
6. Е́й, середу́щий брат
А ще до́бре дба́є,
До ста́ршого коня́ поверта́є, 4+6
Ласка́ве сло́во промовля́є:
«Ой бра́те рідне́нький,
Голу́бочку сиве́нький!
Ой ста́ньмо ми, хоч ма́ло підождімо. 4+3+4
7. Ге́й, хоч ма́ло підождімо, 4+4
Міждо се́бе на ко́ні возьмімо, 4+6
А хоч ма́ло верст свого бра́та підвезімо».
8. Ой то ста́рший ху́до дба́є, 4+4
До середу́щого коня́ поверта́є 6+6
І ху́до сло́во промовля́є:
«Чи ма́єм ми ожида́ти,
То бу́де за на́ми | туре́цька, |
бусурме́нська,
А тяжка́ нево́ля вганя́ти,
На́ше тіло сікти та руба́ти. 4 + 6
9. О́й то на́ше тіло сікти та руба́ти, 6 + 6
Або бу́дуть у тя́жку нево́лю 4 + 6
Коне́м заверта́ти, 6
То лу́чше нам бра́та свого ме́нчого 4 + 7
Та повік у вічі не забача́ти. 6 + 5

---

* В рецитації М. Кравченка часом кінцевому 3—4—5-складовому слову відповідає окрема, дрібна фаза, додана до попередньої; таким чином з'являється в середині вірша цезура, яку й позначаємо вертикальною рисочкою над текстом |.

10. Ге́й, то вже́ нам бра́та свого ме́нчого
Пові́к у ві́чі не вба́чати.
Чи ма́єм ми те хазя́йство 4 + 4
На три ча́сті розділя́ти,— 4 + 4
Бу́дем на дво́х розділя́ти, 4 + 4
Удво́х паюва́ти, 6
А ба́тькові-ма́тері непра́вду виявля́ти.

11. Ге́й, то бу́дем ба́тькові й ма́тері
Непра́вду виявля́ти,
Ге́й, то бу́дем ми каза́ти:
Хотя́ ми вмі́сті пробува́ли, 5 + 4
Одному́ царе́ві присяга́ли, 6 + 4
Ми́ ж свого ме́нчого бра́та
А за де́в'ять ро́ків не забача́ли». 6 + 5

12. О́й то середу́щий бра́т
А ще до́бре дба́є,
До ста́ршого слова́ми промовля́є,
Ласка́ве сло́во промовля́є,
Сльоза́ми пролива́є:
«Ой бра́те рідне́нький,
Голу́бочку сиве́нький!
Як то нам ба́тькові непра́вду виявля́ти?!

13. О́й то дару́ю тобі, бра́те, 5 + 4
І мою ча́сть пожива́ти,— 4 + 4
А я́ не буду свого бра́та | наймéнчого
А в чужі́й чужи́ні покида́ти». 6 + 4

14. Ой то бігли вни де́нь не два́,
Не три́, не чоти́ри;
Як ста́ли до лісів добіга́ти —
Ге́й, то ста́в середу́щий бра́т
Слова́ми промовля́ти, 3 + 4
Сльоза́ми пролива́ти: 3 + 4
«Ой бра́те рідне́нький,
Голу́боньку сиве́нький!
Тут лу́ки вели́кі 6
І тра́ви зеле́ні, 6
Ста́ньмо ми, ко́ні попасі́мо! 3 + 6

15. Ге́й, то ста́ньмо ми, ко́ні | попасі́мо! 5 + 6
Свого ме́нчого бра́та,
Пі́шого піхоти́нця | підождімо!»
Ге́й, то ста́рший брат ху́до дба́є,
До середу́щого слова́ми промовля́є,
Та́ із-за плеча́ нагайкою кра́є.

16. «Ге́й, чи ма́єм ми його́ ожида́ти, 5 + 6
То бу́дем ми вре́мя теря́ти,—
Лу́чше бу́дем поскорі́йше 4 + 4
А з сих гра́дов й утіка́ти». 4 + 4

17. Ой то ме́нчий брат, пі́ший піхоти́нець, 5 + 6
За кінними брата́ми вганя́є,
Ге́й, на сиро́є корі́ннє,
На біле камі́ннє
Та но́ги пробива́є, 3 + 4
Кров сліди́ залива́є, 3 + 4
Пісок ра́ни засипа́є, 4 + 4
А все́ браті́в кі́нних доганя́є. 6 + 4

18. Ге́й, міждо кі́нних браті́в й убіга́є,
За́ стремена́ хвата́є,
До браті́в рече, слова́ промовля́є:

19. «Ге́й, брати́ рідне́нькі,
Голу́боньки сиве́нькі!
Чи ма́єте мене́ покида́ти,—
То лу́чше мені з плеч го́лову здійміте,
Ге́й, моє тіло християнське
В сиру зе́млю поховайте, 4 + 4
І пти́ці на пота́лу не пода́йте!»

20. Е́й, став брат става́ти | на Сама́рці, 6 + 4
До бра́та слова́ми промовля́є: 6 + 4
«Ой бра́те рідне́нький,
Голу́боньку сиве́нький!
То́ ж моя́ рука не здійметься,
І ме́ч мій не осмі́литься!
Як то бра́тові ме́нчому
А з пліч го́лову здійма́ти,
А в сиру́ землю тіло хова́ти
І пти́ці на пота́лу не да́ти —
То лу́чше нам умісті всім трьо́м поміра́ти!»

21. Ге́й, то середу́щий брат усе до́бре дба́є,
Верхове дре́во лама́є,
А найме́нчому бра́ту,
Пі́шому піхоти́нцю,
На прикме́ту покида́є. 4 + 4

22. Ге́й, як ста́ли за ліси́ вибіга́ти,
Не ста́ло верхово́го дре́ва лама́ти;
Ге́й, то з тернів ві́ти стина́є,
А найме́нчому бра́ту,
А пі́шому піхоти́нцеві,
На прикме́ту покида́є. 4 + 4

23. Як не ста́ло де́рева лама́ти 4 + 6
А́ні тернів нахожда́ти 4 + 4
То ста́в на со́бі | білий капта́н
обрива́ти,
А найме́нчому бра́ту,
Пішому піхоти́нцеві,
На́ прикме́ту покида́ти. 4 + 4

24. Е́й, то китає́ві штани́ | на собі ма́є,
Так то́ обрива́є,
А ме́нчому бра́ту
Пішому піхоти́нцеві,
На́ прикме́ту покида́є. 4 + 4

25. Як ста́ли до Саву́р-моги́ли | добіга́ти,
На Саву́р-моги́лу ісхожда́ти,
Ге́й, то ста́в середу́щий бра́т
Слова́ми промовля́ти,
Сльоза́ми пролива́ти:
«Е́й, то ту́т то степи́ вели́кі
І тра́ви зеле́ні —
Ста́ньмо ми, коза́цькі ко́ні | попасі́мо,
Сами́ отдихні́мо,
А свого́ ме́нчого бра́та
На послі́дній доро́зі підожді́мо!» 4 + 3 + 4

26. Ой то ста́в ста́рший * бра́т
Слова́ми промовля́ти:
«Чи ма́єм ми́ ожида́ти, 4 + 4
То бу́дем уре́мя теря́ти;
А бу́дем до до́му приїжджа́ти— 6 + 4
Ба́тькові-ма́тері бу́дем непра́вду виявля́ти».

27. Ге́й, то ме́нчий брат, піший піхоти́нець, 5 + 6
За кінними брата́ми вганя́є, 4 + 6
Як ста́в на Саву́р-моги́лу | добіга́ти,
На Саву́р-моги́лу ісходжа́є,
На со́нце погляда́є:
Ге́й і со́нце висо́ко
І до́м дале́ко,
Та вітер повіва́є,—
Мене, бідного козака́,
А з білих ні́г валя́є.

28. Ге́й, то ма́буть в оста́ннє отдиха́ю,
Та бу́ду спочива́ти,

* Помилково кобзар співав «середущий брат».

Бо вже пе́рве безхлі́б'є,
Друге́ безві́ддє,
А тре́тє бездоро́жжя.
29. То вже́ дев'яті су́тки,
Як я хліб поїда́в,
Ге́й, то дев'я́ті су́тки,
Як я во́ду пива́в;
Ой ма́буть уже́ не бу́ду ׀ отдиха́ти,
На́ моги́лі поміра́ти...» 4 + 4
30. Ой як ста́в спочива́ти,
Та ста́ли з чужо́ї стороні́
Орли́ наліта́ти,
Е́й, то на ку́чері сіда́ють,
А з-під ло́ба очі виніма́ють... 6 + 4
31. Е́й, вовки́-сірома́нці набіга́ють,
У вічі загляда́ють...
Ей, то ста́в слова́ми промовля́ти,
Сльоза́ми пролива́ти,
Вовків-сірома́нців брата́ми назива́ти:
32. «Ой, орли́ сизокри́лі,
Брати́ рідне́нькі —
Вовки́-сірома́нці, підождіте, 6 + 4
Поки́ моя душа́ з тілом розлучи́ться!» 4 + 4 + 4
33. Як ста́в господа милосе́рдного умоля́ти,
Та ста́в молитви́ сотворя́ти:
«Гей, та прийми́ мою, го́споди, ду́шу!
А ва́м, вовки́-сірома́нці, 4 + 4
Моє тіло пожира́ти 4 + 4
І кості в кущах розноси́ти, 5 + 4
В сиру зе́млю загріба́ти... 4 + 4
34. А ва́м, орли́ сизокри́лі, 4 + 4
Моє́ю кро́в'ю запива́ти... 5 + 4
Та не було́ тут ні люди́ни, 5 + 4
Ні близько́ї сусіди́ни, 4 +4
Та ні бра́та, ні сестри́,
Ні отця́, ні не́ньки,
Ні ві́рної дружи́ни,
Щоб моє тіло прибра́ти, 5 + 3
А в сиру зе́млю похова́ти...» 5 + 4
35. Гей, то тільки зозу́ля сива́ сіда́ла,
Та та́ кува́ла, ׀ общебета́ла, 5 + 5
Отце́ві й ма́тері [все́го не наказа́ла] *.

* А може: «в саду на... наказала». Дужками зазначаємо слова, які не досить виразно виходять з фонографа.

36. Ей, у саду кувала, | щебетала,
Батькові-матері про їх сина спогадала.

37. Як стали старші сини
Додому приїжджати,
Як став старший син
У дом ухождати,
Батькові-матері неправду виявляти:

38. «Хотя й ми, отець та мати,
Одному цареві | присягали, 6 + 4
Так не в одному місті | пробували, 7 + 4
А менчого брата,
Пішого піхотинця,
А за дев'ять років не забачали».

39. Гей, то середущий син
У дом ухождає,
Батькові й матері правду виявляє,
Сльозами проливає:
«Гей, хотя й ми, отець та моя мати,
Одному цареві присягали,
То ми вмісті бували
А в плін попали,
А з города, із Озова,
Із пліну й утікали.

40. Ой із города, з Озова,
Із пліну втікали,
Ми ж свого брата менчого,
А пішого піхотинця, 4 + 4
А по тій дорозі покидали...» 6 + 4

41. Став отець та мати
Словами промовляти, 3 + 4
Сльозами проливати, 3 + 4
Своїх синів клясти-проклинати: 4 + 6

42. «Гей, то бодай то ви щастя-долі | не мали,
Як ви свого брата
А менчого, ще й найменчого,
А по тій дорозі покидали!» 6 + 4

43. Стали старшого сина
З подвір'я зсилати,
А менчого сина | поминати.
Гей, сотвори то йому, господи, | вічну пам'ять,
А всім слухающим головам
На многая літа.

44. Ой, то став старший син
Словами промовляти, 3 + 4
Сльозами проливати: 3 + 4
«Ей, то лучше було, брате | найменчий,
А з тобою вмісті помірати...» * 6 + 4

«Про Марусю Богуславку»

(Мелодія на стор. 131—139)

1. Гей, що на Чорному морі
Та на тому білому камені,
Там стояла темниця кам'яная.
2. Гей, там стояла темниця кам'яная,
А в тій темниці пробувало
Сімсот бідних козаків,
А в неволі пробували, 4 + 4
Та божого світу
І сонця праведного не забачали.
3. Гей, то дівка-бранка
Маруся, попівна, Богуславка, 6 + 4
А все добре дбає,
До кам'яної темниці прибуває, 5 + 3 + 4
Гей, до козаків словами промовляє:
«Козаки, ви бідні невольники!
Чи ви знаєте,
Що в нашій землі
Та й день затепера?»
4. Гей, то козаки, бідні невольники
А все зачували,
Та й до дівки-бранки,
Марусі, попівни, Богуславки,
Словами промовляли, 3 + 4
Сльозами проливали, 3 + 4
Дівку-бранку, Марусю, | попівну,
Богуславку називали:
«Гей, ти дівко-бранко, 6
Марусю, попівно, Богуславко,
А все добре дбаєш. 6
Хотя й ми тебе дівкою-бранкою називаєм,
Почому ми знаєм, 6
Що в нашій землі християнській
Ой день затепера?» 6

* Цей варіант формою і висловом підходить подекуди до записаного від Ост. Вересая: Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I, Київ 1873. Материалы.

5. «Ге́й, козаки́, ви бі́дні нево́льники!
Ще й у на́шій землі́ | та тепе́ра
Велико́дня субо́та,
А за́втра дасть бо́г | святи́й день,
Сорокови́й день, ой вели́кдень». 5 + 4

6. Ге́й, то козаки те́є зачува́ли,
До ді́вки-бра́нки,
Мару́сі, попі́вни, Богусла́вки
Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
Сльоза́ми пролива́ли, 3 + 4
Ге́й, та ді́вку-бра́нку, 6
Мару́сю, попі́вну, Богусла́вку
Кляли́-проклина́ли: 6

7. «Бода́й ти, ді́вко-бра́нко,
Мару́сю, попі́вно, Богусла́вко,
Ща́стя-до́лі не ма́ла,
Як ти́ нам святи́й вели́кдень ісказа́ла!»

8. «Як ми́ вже в нево́лі пробува́ли
А ще в те́мній темни́ці | прожива́ли,
Аж за три́йцять три го́д
Сві́та бо́жого не забача́ли...»

9. То ді́вка-бра́нка,
Мару́ся, попі́вна, Богусла́вка
А ще до́бре дба́ла, 6
Козака́м сказа́ла: 6
«Е́й, козаки́, ви бі́дні нево́льники!
Не ла́йте мене́,
Не заклина́йте мене́!
Ге́й, як ді́ждемо свято́го вели́кодня,
То бу́де наш па́н | туре́цький
До мече́ті од'їжджа́ти, 4 + 4
То бу́де мені, ді́вці-бра́нці,
Мару́сі, попі́вні, Богусла́вці,
Ключі́ на ру́ки віддава́ти,— 5 + 4
Бу́ду на ру́ки прийма́ти,
До кам'яно́ї темни́ці прибува́ти.

10. «Ой то бу́ду до кам'яно́ї темни́ці
Прибува́ти, | отвира́ти, 4 + 4
Вас, бі́дних нево́льників,
А з кам'яно́ї темни́ці випуска́ти.

11. Ге́й, ви козаки́, ви бі́дні нево́льники!
А ще до́бре дба́йте, 6
В города́ христия́нськії утіка́йте,
Ті́льки го́рода Богусла́ва не мина́йте!

12. І ѓорода Богусла́ва не мина́йте,
До ба́тька до мого й ма́тері прибува́йте,
І ба́тьку моєму та ма́тері
То зна́ть дава́йте:
Нехай бу́де ба́тько і ма́ти
Та ще до́бре дба́ти, 6
То ста́тків-маєтків не збува́ють, 6 + 4
Вели́ких ска́рбів не збіра́ють, 5 + 4
Моє́ї голо́ви
А з тя́жкої нево́лі не визволя́ють.
13. Бо вже́ я потурчи́лась,
Побусурмени́лась
Для ро́скоші туре́цької, 4 + 4
Для ла́комства нещасного». 4 + 4
То ви́зволь нас, господи, 4 + 3
Із тя́жкої нево́лі, 4 + 3
Гей, на тихі води, 6
На ясні зорі, 5
На край веселий, 5
Міждо мир хрещений! 6
14. Даруй боже, милості вашій
І всім військам запорозьким.
І всім слухающим головам,
І всьому товариству і кревному і сердешному
Пошли, боже, на многая літа
І до конця віка! * 6

«Плач невольників»

(Мелодія на стор. 178—186)

1. Гей, що на Чо́рному мо́рі
Та на тому білому ка́мені,
А в потре́бі ца́рській, 6
В грома́ді коза́цькій, 6
Та́м бага́то ві́йська понаже́но. 6 + 4
2. Та́м багато ві́йська пона́жено,
По три́, по два́ уку́пу поско́вано,
По два́ кандали на ру́ки, на но́ги
покла́джено,
А сиро́ю сири́цею 4 + 4
Назад ру́ки пов'яза́ли. 4 + 4

* Варіант дуже близький по формі і вислову див. Антонович - Драгоманов, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор 230.

3. Як ста́ли бідні нево́льники
Ой на колі́на й упада́ти 5 + 4
Та ру́ки вго́ру підійма́ти, 5 + 4
Кайдана́ми забряжча́ли, 4 + 4
А го́спода милосе́рдного проха́ли, блага́ли:
«Пода́й то нам, го́споди,
А з не́ба дро́бен до́щик, 3 + 4
А з Ни́зу буйний вітер! 3 + 4
4. Ге́й, чи не ста́ла б то 6
На Чо́рному мо́рі 6
А би́страя хви́ля, 6
Чи́ не повирива́ла б то якорі́в
З туре́цької, бусурме́нської,
А з тя́жкої нево́лі».
5. Ге́й, то па́ша туре́цький, | бусурме́нський,
Са́м по чердаку́ прохожда́є,
На слу́г своїх, ту́рків-янича́рів, 4 + 6
Ге́й, і зо́ зла гука́є:
«Ой кажу́ я вам, ту́рки-янича́ри, 5 + 6
Ви все́ до́бре то дба́йте,
По три́ пучки терно́вих,
Червоної та́волги набірайте,
А в ру́ку забіра́йте,
Од ря́ду до ря́ду захожда́йте,
По три́чі бідних нево́льників
А в одно́ мі́сто затина́йте!» 5 + 4
6. Ге́й, то ту́рки-янича́ри
Усе до́бре то дба́ли,
Ге́й, усе́ зачува́ли:
По три́ пучки терни́ни
Та черво́ної та́волги
У ру́ку набіра́ли,
А з ря́ду до ря́ду захожда́ли,
По три́чі бідних нево́льників
А в одно́ мі́сто затина́ли, 5 + 4
7. А кро́в безневи́нно пролива́ли.
Як ста́ли бідні нево́льники
На собі кро́в християнську | забача́ти,
То ста́ли про віру християнську каза́ти,
А зе́млю туре́цьку, 6
Віру бусурме́нську, 6
Кля́сти-проклина́ти. 6
8. «Ей, ти зе́мле туре́цька,
Ти віро бусурме́нська!
Ти є́сть усім напо́внена:

І сре́бром, і зла́том,
І дороги́ми напи́тками,—
Тільки бідним тобі нево́льникам
На світі...

9. Гей, то тільки бідні нево́льники
В тобі пробува́ють,
Що пра́зника різдва́
І того́ святого вели́кодня то й не зна́ють.

10. А все́ в нево́лі, 5
А все́ в туре́цькій, 5
Усе́ в бусурме́нській, 6
О́й то все́ пробува́ють, 1 + 6
А зе́млю туре́цьку, 6
Віру бусурме́нську, 6
Клену́ть-проклина́ють: 6

11. «Ой ти зе́мле туре́цька, 4 + 3
Ти віро бусурме́нська, 3 + 4
Ти́ розлу́ко християнська! 4 + 4
Бо вже́ ти на́с не одно́го розлучи́ла:
А му́жа з жоно́ю,
Бра́та з сестро́ю,
Мали́х дітей з отце́м і з ненько́ю. 4 + 6

12. Ой то ви́зволь нас, го́споди,
Та ви́зволь, го́споди,
Із тя́жкої нево́лі
На ти́хі во́ди, 5
На я́сні зо́рі, 5
На кра́й весе́лий, 5
Міждо ми́р хреще́ний!» 6

13. Дару́й, бо́же, ми́лости ва́шій,
І всім мостям на́шим запоро́зьким,
І всім слу́хающим го́ловам,
Пошли́, їм, бо́же,
На многая літа!
На мно́гая літа, 6
Аж до кінця віка *. 6

«Плач невольника»

(Мелодія на стор. 149—151)

1. Ге́й, то не со́кіл ясний кви́лить-проквиля́є,
Як си́н до ба́тька, до ма́тері
З своі́ тя́жкої нево́лі

* Дуже близький варіант у записі Максимовича: Антонович - Драгоманов, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор. 88.

В города́ християнські́ї
Покло́н посила́є.
2. Гей, со́кола я́сного рі́дним бра́том | назива́є:
«Ге́й, ти со́коле я́сний, 1 + 6
Ти бра́те мій рі́дний! 6
Ти висо́ко літа́єш, 4 + 3
Ти дале́ко вида́єш, 4 + 3
Ой чо́м же ти в ба́тька або у ма́тері
А ніко́ли в го́стях не побува́єш? 6 + 5
3. Ой полині́, со́коле я́сний,
Ти бра́те мій рі́дний,
Ге́й, у города́ християнські́ї!
А й ся́дь, упади́,
Та в ба́тька та в ма́тері
Пере́д ворі́тьми́,
Ге́й, жалібне́нько проквили́,
О мої́й приго́ді коза́цькій припом'я́ни!
4. Нехай бу́де ба́тько | і ма́ти 6 + 3
Мо́ю приго́ду коза́цьку 5 + 3
А ще до́бре зна́ти, 6
Та ста́тки-мае́тки збува́ти, 6 + 3
Вели́кі скарби́ збіра́ти, 5 + 3
Мо́ю голо́вку коза́цьку 5 + 3
А з тя́жкої нево́лі визволя́ти» *.

«Про самарських братів»

(Мелодія на стор. 139 148)

1. Ге́й, усі поля сама́рські почорніли 8 + 4
Та я́сними пожара́ми погоріли: 4 + 4 + 4
Тільки не згоріли 6
У річці Сама́рці, 6
В криниці Салта́нці 6
Три́ терни́ дрібне́нькі, 6
Три́ байра́ки зелене́нькі. 4 + 4
2. Ото тільки не згоріли три бра́ти
рідне́нькі, 4 + 4 + 6
... голу́боньки сиве́нькі,
Пострі́ляні | та пору́бані, | почива́ють. 4 + 5 + 4
3. Ой то ти́м вони спочивають, 5 + 4
Що на ра́ни пострі́ляні | та й пору́бані 4 + 4 + 5
Ду́же знемага́ють. 6

* Закінчення не схоплено на фонограф. Подібний варіант в Антоновича-Драгоманова, Исторические песни малорусского народа, т. I, стор. 95.

4. Гей, як обізветься старший брат
До середущого словами,
Обіллється дрібними сльозами: 4 + 6
«Ой брате мій середущий! 4 + 4
Та добре ти, брате, учини,
Хоч з річки Самарки 6
Або з кирниці Салтанки
Холодної води знайди, 4 + 4
Рани мої постріляні | та порубані 4 + 4 + 5
Окропи, охолоди!» 3 + 4

5. «Гей, ти брате мій рідненький, 4 + 4
Голубочку сивенький! 4 + 3
Чи ти мені, брате, віри не діймаєш, 6 + 6
Чи ти мене, брате, | на сміх підіймаєш? 6 + 6

Чи не одна нас шабля порубала, 5 + 6
Чи не одна нас куля постріляла? 5 + 6
Що маю я на собі 4 + 3
Дев'ять ран рубаних, широких, 3 + 3 + 3
А чотири стріляні то й глибокі...» 4 + 3 + 4

6. «Ой то добре ми, брате, учинімо,
Хоч свого найменчого брата попросімо,
Нехай наш менчий брат
А ще добре дбає, 6
Хоч на колінка й уставає, 5 + 4
В військову суремку 6
Добре грає, програває. 4 + 4

7. Нехай же нас будуть странні козаки | зачувати,
Гей, та будуть до нас приїжджати, 4 + 6
Будуть нашої смерти доглядати,
І тіло наше козацьке, | молодецьке
А в чистому полі поховати». 6 + 4

8. Гей, то менчий брат теє зачуває, 5 + 6
До старших братів словами промовляє:
«Ой брати рідненькі,
Голубочки сивенькі!
Не єсть то нас куля яничарська |
постріляла, 4 + 6 + 4
А єсть то нас та й отцева молитва
покарала. 4 + 7 + 4

9. Гей, бо як ми в охотне військо
Од отця од матері і од'їжджали,
То ми з отцем і з матір'ю | і з родом
Опрощенія та й не брали. 5 + 4

10. Ой як напротів церкви, дому божого, | проїжджали,
То ми з себе шапок із голов не здіймали
I господа милосердного
Собі на поміч не прохали. 5 + 4
11. Хотя й я, браття, буду у сурму турецьку 7 + 6
Жалібненько грати, 6
То тільки нас будуть 6
Турки-яничари, 6
Безбожні бусурмани, 3 + 4
Наші ігри козацькі зачувати, 4 + 3 + 4
То будуть до нас приїжджати, 5 + 4
Будуть наше тіло 6
Сікти та рубати, 6
Або будуть у тяжку неволю завертати. 4 + 6 + 4
12. Ой, уже ми будем, брати рідненькі,
Голубоньки сивенькі,
Оттут помірати, 6
Уже нам отця, паньматки й родини сердешної
Повік у вічі не забачати...»
13. Гей, як стала то на небі 4 + 4
Чорна хмара наступати, 4 + 4
То стали бідні козаки
А в чистому полі помірати... 6 + 4
Гей, свої голови козацькі, | молодецькі,
А в чистому полі коло річки | Самарки покладати.
14. Сотвори їм, господи, та вічную пам'ять,
А всім слухающим головам,
I всьому товариству кревному, сердешному
I військам запорізьким
Пошли, боже, на многая літа 4 + 6
До конца віка *.

«Про удову»

(Мелодія на стор. 155—178)

1. Ой у святу неділеньку 4 + 4
То рано-пораненько 3 + 4
2. То не сива зозуля кувала,
Не дробна птиця щебетала,
А не в борі сосна зашуміла,
Як та бідна вдова
А в своєму домові гомоніла.

* Буквально схожий варіант (тільки без закінчення) у Максимовича: Сборник украинских песен, 1849, стор. 17.

3. Ой та ручками-пучками
А хліб-сіль роздробляла,
Та все синів годувала, 4 + 4
А й у найми не пускала, 4 + 4
Чужим людям на поталу не подавала. 4 + 4 + 5
4. Ой чужим людям на поталу не давала 5 + 4 + 4
Та все всевишнього господа, творця, | прохала:
«Ой, поможи ж ти мені, господи,
Синів погодувати,
До разума подоводити
І дома їм построїти, 4 + 4
І їх подружити». 6
5. Ой то бідна вдова 6
А скоро їх возростила 4 + 4
І грамоти повчила 4 + 3
До разума подоводила,
Дома їм построїла
І їх подружила.
6. Як стали сини жити-проживати,
То стали в себе разні (?) маєтки то мати,
Та стали молодих княгинь
За себе заручати,
То стали бідну вдову
А з свого подвір'я ізсилати: 6 + 4
7. «Ой то іди ж ти, мати, куда-небудь
Собі проживати!
Бо будуть до нас
Гості-панове наїжджати,
Та будуть пити-гуляти,
А тут тобі спокою то й не буде. 4 + 3 + 4
8. Бо будуть у нас
У синіх каптанах, 6
В китаєвих штанах,— 6
А ти будеш у сірій сімряжині
Міждо нами прохождати. 4 + 4
Та будеш наших дітей оскорбляти,
Жінок зневажати, 6
Як то нам на тебе своїми очима 6 + 6
Хоч тяжко та важко й оскорбляти». 6 + 4
9. Гей, то бідна й удова
А се зачуває,
Словами промовляє, 3 + 4
Сльозами проливає... 3 + 4
Ой що мовить словами, 4 + 3
Обіллється дрібними то й сльозами: 4 + 3 + 4

10. «Як то я вас, сини, годувала,
Як камінь глодала,
А чого тепер собі од вас діждала,
Що йти на чуже подвір'я проживати...»
11. Гей, то в святу неділеньку, 4 + 4
То рано-пораненько, 3 + 4
То не в усі то дзвони дзвонять, 5 + 4
А то сини свою неньку, 4 + 4
Удову старен́ьку,
А з свого подвір'я то ізгонять. 6 + 4
12. Що старший за руку веде,
Середущий у плечі випихає, 4 + 3 + 4
А найменчий ворота одчиняє, 4 + 3 + 4
Еї бідну клене й проклинає: 4 + 6
13. «Ой іди ж ти, мати, 6
Куди-небудь собі проживати, 4 + 6
Бо ти нам не вдобна, 6
Проти діла не способна. 4 + 4
Оце ж тобі шлях-дорога 4 + 4
Широкая й довга!» 6
14. Ой то пішла то бідна вдова,
А плаче — стежечки не бачить,
Потикається, 5
А то ще ж то найменчий син
Край віконечка 5
Насміхається: 5
15. «Гей, то дивіться, хлопці-панове, | молодці,
Як то наша мати | [потикаєть]ся,
Чи вина напивається,
Чи ума лишається,
Що попід тином хиляється». 5 + 4
16. Ой середущий син обізвався:
«Ой брати ж то рідненькі 4 + 3
Голубоньки сивенькі! 4 + 3
Гей, тож наша мати ні вина не напивала,
Ні ума не лишала,
А то вна в [роскоші та в щасті]
Слізьми запивається,
Що попід тином хиляється».
17. Ой то пішла то бідна вдова,
А плаче — стежечки не бачить
Потикається... 5
А й ще чужа чуженина, 4 + 4
Молода челядина, 3 + 4
А з божого дому питається. 6 + 4

18. «Ей, чужа чуженйно, 3 + 4
Молода челядйно! 3 + 4
Та нащо ти мене питаєш?
Возьмй ж ти мене
На своє подвір'я!
Буду тобі сіни-хату вимітати, 4 + 4 + 4
Та буду діток доглядати,
Тобі, молодому челядйну 6 + 4
Порядок то й давати». 3 + 4

19. Ей, то чужа чуженйна, 4 + 4
Молода челядйна, 3 + 4
Ворота одчиняє, 3 + 4
Бідну вдову до себе зазиває:
«Ой ідй ж ти, вдово, 6
До мене проживати, 3 + 4
Не будеш ти мені, 6
Сіни й [ані] хати замітати: 6 + 4
Та й тим ти будеш 5
Діток доглядати, 6
Мені, молодому челядйну, 6 + 4
Порядок то й давати. 3 + 4

20. Ой то буду тебе за рідну неньку | почитати,
Буду тебе до смерті годувати,
Тим ти будеш у мене 4 + 3
По свою жизнь проживати». 4 + 4

21. То бідна вдова
А в чужої чуженйни, 4 + 4
Молодої челядйни, | проживала 4 + 4 + 4
Аж тринадцять а три роки. 4 + 4

22. На чотирнадцятому році
Та стали хуртовйни наступати, 3 + 4 + 4
Та стали вдовиченків побивати: 3 + 4 + 4
Що перва хуртовйна 3 + 4
Дома попалйла, 6
А друга хуртовйна 3 + 4
Скотйну поморйла, 3 + 4
А третя хуртовйна 3 + 4
У полі й у домі 6
Та хліб побйла,
А нічого в полі й у домі
Не й остановйла. 6

23. Як стали вдовиченки жити-проживати,
Не стали в себе нічого мати,
То стали дворй бур'янами заростати

Не стали люди подажати,
Не стали гості-панове
До їх заїжджати,
До себе зазивати;
Не стали куми-побратими [навіщати],
Хоч стало тяжко та важко
На світі проживати. 3 + 4
24. Гей, то в святу неділеньку, 4 + 4
То рано-пораненько, 3 + 4
То не в усі то дзвони дзвонять, 5 + 4
А то про вдовиченків
Все люди то й говорять. 3 + 4
25. А в святу то неділеньку, 4 + 4
То рано-пораненько, 3 + 4
То не сизі орли засвистали, 6 + 4
Як ті бідні вдовиченки 4 + 4
Од сна вставали,
Біле лице промивали, 4 + 4
Та божі молитви сотворяли: 6 + 4
Ой що мовять словами — 4 + 3
Обіллються дрібними то й сльозами. 4 + 3 + 4
26. Ой що старший син то мовить словами,
Обіллється дрібними сльозами: 4 + 6
«Ой брате середущий
І брате мій найменчий!
Не гарно ми всі втрьох то й зробили... 6 + 4
27. Що ми свою неньку, 6
Удову стареньку, 6
А з свого подвір'я зослали... 6 + 3
Ходім тепер, перед богом, | перед людьми, 4 + 4 + 4
А гріх-страм потерпімо,
Свою неньку,
Вдову стареньку,
На своє подвір'я й упросімо! 6 + 4
28. Ой чи не прийде то наша мати 6 + 4
До нас проживати. 6
Бо вже нам тяжко та важко
На світі пробувати». 3 + 4
29. Ой то скоро шапки в руки забрали,
На коліна й упали,
Свою неньку,
Вдову стареньку,
До себе [жить закликали].
30. «Ой іди ж ти, ненько, 6
До нас проживати! 6

Бу́дем тепе́р діте́й научáти, 4 + 6
Жіно́к спиня́ти,
Тебе́ за рідну не́ньку почита́ти».

31. О́й то бідна вдо́ва 6
А те́ зачува́є, 6
Слова́ми промовля́є, 3 + 4
Сльоза́ми пролива́є. 3 + 4
Що мо́вить слова́ми, 6
Обіллється дрібни́ми то й сльоза́ми: 4 + 3 + 4

32. «Як то я вас, сини́, годува́ла, 6 + 4
Як ка́мінь глода́ла, 6
А чого́ тепер собі од ва́с діжда́ла,
Що на чужо́му подвір'ї прожива́ю.

33. О́й не піду́ я до вас, сини́, прожива́ти,
Щоб ва́ших діте́й не оскорбля́ти,
Жіно́к не зневажа́ти,
Щоб ва́м не тя́жко та не ва́жко ¦ було́ на ме́не
Свої́ми очи́ма й оскорбля́ти». 6 + 4

34. Ой то бідна вдова до́бре [зна́ла, ¦ бо вже] ви́діла;
О́й на колі́на й упада́ла, 5 + 4
Ру́ки вго́ру підійма́ла, 4 + 4
Молитви́ сотворя́ла, 3 + 4
А своїх синів то проща́ла. 5 + 4

35. Як ста́ла синів проща́ти, 5 + 3
То ста́в їх госпо́дь милува́ти: 5 + 4
Стали люди поважа́ти, 4 + 4
Та стали кумі́-побрати́ми [навіща́ти];
А бідна вдова́ на чужо́му подві́р'ї прожива́ла.

36. На чужо́му подві́р'ї прожива́ла 4 + 3 + 4
І на чужо́му подві́р'ї поміра́ла. 5 + 3 + 4
О́й то тільки бідної вдови́
А прийшла́ то сла́ва, ¦ її па́м'ять,
Міждо царя́ми, 5
Міждо князя́ми, 5
Міждо правосла́вними християнами.

37. Ой то її сла́ва! —
О́й сотвори́ то, го́споди, їй вічну па́м'ять,
А всім слу́хающим го́ловам,
Пошли́ їм, бо́же,
На мно́гая лі́та! *

---

* Варіант записаний від Вересая, хоч близький висловом, наполовину коротший (Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, т. 1. Материалы, стор. 11).

Думи, записані від лірника Антона Скоби

«Про удову»

(Мелодія на стор. 226—242)

1. Ой у неді́лю ра́но-поране́нько, 5 + 6
То не темнії тума́ни наляга́ли, 5 + 3 + 4
Та не дро́бнії до́щики накра́пали, 5 + 3 + 4
То не си́зая зозу́ля кува́ла — 5 + 3 + 3
А то бі́дная, неща́сная вдова́, | ма́ти старенька.
Всеви́шнього тво́рця умоля́ла: 4 + 6

2. «А поможи́ мені, го́споди,
Сино́в воскорми́ти, 6
Та й [у друзі] подружи́ти! 4 + 4
Та й [у друзі] подружи́ти, 4 + 4
Хліба-со́лі дожда́ти! 4 + 3
То сино́в у на́йми не пуска́ти, 6 + 4
На стира́ніє ру́чок
Лю́дім не пода́ти!» 6

3. А живу́ть же ті удови́ченки, | прожива́ють,
До́брії мислі́ ма́ють,
Свою мату́сю, неща́сную вдо́ву 5 + 6
А пре́ч з до́му проганя́ють. 4 + 4

4. «Ой іди́ ж ти, стара́я ма́ти, 4 + 5
Преч з на́шої бага́тої ха́ти! 4 + 6
Ти́ бо нам не вго́дна, 6
На́шим же́нам | ді́ла роби́ти не спосо́бна!
4+5+4

5. А годі нам, ма́ти, 6
Твою ста́рость чти́ти-поважа́ти, 4 + 6
І своїх же́нів страха́ти,
Діток мале́ньких сопиня́ти!»
Ой то найста́рший си́н мату́сю під бо́к веде́,
Середу́щий у пле́чі сува́є, 4 + 6
А са́мий то найме́нчий в спи́ну,
Двері-воро́та одчиня́є,
За пра́ву ру́ку
З двора́ й вивожда́є... 6

6. «Ой оце́ тобі, ма́ти, дорога́,
Широ́кая, до́вга!» 6
А три си́на, са́ме вони поверта́лися,
Кра́й віко́нець ста́ли, 6
Сво́ю мату́сю, неща́сну вдо́ву, 5 + 6
Вони́ й осужда́ли: 6

7. «О́, диві́ться ж ви, бра́тця-пано́ве,
Як ра́но-поране́нько, 3 + 4
А в святу́ю неді́леньку, 4 + 4
Ма́ти вина напива́ється,
Та ума́ лиша́ється,
Понад сусі́дськими двора́ми | валя́ється!»
8. О, пішла́ неща́сная вдова́ вздо́вж вуличка́ми,
Вмива́ється го́ркими сльоза́ми... 4 + 6
О, сльоза́ сльозу́ побива́є, 5 + 4
А вона́ близьку́ю сусіди́ну, 6 + 4
Та чужу́ю чужени́ну, 4 + 4
Про́сить і бла́гає: 6
9. «Ой, чужа́я чужени́но, 4 + 4
А молода́я челяди́но: 5 + 4
Прийми́ мене в свій дім 6
Віку дожива́ти! 6
10. Бу́ду хліба-со́лі в те́бе заробля́ти, 6 + 6
І діте́й тобі́ догляда́ти,
Тебе, молодую челяди́ну, 6 + 4
А на до́брий ра́зум науча́ти». 6 + 4
11. А не мало вре́мя прохожда́ло, | трина́дцять
го́д, 6+4+4
Неща́сная вдова́ в сусі́дському до́мі 6 + 6
А вона прожива́ла. 3 + 4
12. О, жила́ вона, прожива́ла,— 5 + 4
На чотирна́дцятому го́ду
Ой госпо́дь удови́ченків карає:
Ста́ли гро́ми погріма́ти, 4 + 4
Став госпо́дь вели́кі ту́чі насила́ти,
І в ви́димо, то не в ви́димо
Удови́ченків кара́ти. 5 + 3
13. Ой у неді́лю ж то ра́но-поране́нько
А люде до це́ркви йду́ть,
Як бджілки́ гуду́ть.
Про вдовиченків гово́рять: 5 + 3
14. «Ой хіба́ то в їх домі хліба-со́лі то не ста́ло,
Що вони́ свою мату́сю, то неща́сную вдо́ву,
О пре́ч з до́му прогна́ли!»
15. А найста́рший же си́н своїх браті́в про́сить і блага́є:
А гі́ркії сльо́зи пролива́є, 6 + 4
Та браті́в своїх про́сить і блага́є, 5 + 6
«Ой брати́ мої рідне́нькі,
Голу́бчики сизе́нькі!
Ой ході́мо, свою мату́сю буде́м проси́ти-блага́ти,
В свій ді́м жи́ть приня́ти, 6

Чи не перестане нас госпо́дь
Хоч мало кара́ти». 6
16. До сусі́дського до́му дохожда́є, 5 + 4
До сиро́ї землі припа́дає, 5 + 4
А свою мату́сю, то неща́сную вдо́ву, 6 + 7
Про́сить і блага́є: 6
«Ой іди́ ж ти, стара́я ма́ти,
В на́ші дома́, буде́ш віку дожива́ти!
А ми бу́демо, ма́ти,
Же́н своїх страха́ти, 6
Та діто́к мале́ньких сопиня́ти, 6 + 4
А діто́к маленьких сопиня́ти. 6 + 4

17. А діто́к мале́ньких сопиня́ти,
Чи не переста́не нас госпо́дь
Хоч мало кара́ти». 6

18. Ой неща́сная вдо́ва,
Ма́ти старе́нькая,
Милосе́рдіє над сина́ми ма́є:
До сині́в у ді́м уступа́є,
Бо́га милосе́рдного
Про́сить умоля́є: 6

19. «Хіба́ я тро́йцу святу́ю не вмоли́ла,
Що неща́сная форту́на
Моїм сина́м послідѝла: 4 + 4
Ані в по́лі, ні у до́мі, 4 + 4
Ні хлі́ба, ні со́лі,— 3 + 3
Нічо́го не вздрі́ли. 3 + 3

20. То найста́ршому си́ну
Дом бага́тий воспали́ла, 4 + 4
Середу́щому си́ну
Неща́сная форту́на послідѝла:
Ані в по́лі, ні у до́мі, 4 + 4
Ні хлі́ба, ні со́лі,— 3 + 3
Нічо́го не вздрі́ли». 3 + 3

21. Хто́ буде на сві́ті прожива́ти, 6 + 4
Та отця́-не́ньку поважа́ти, 5 + 4
Ай отце́ву-мату́сину моли́тву
Бу́де умоля́ти, 6
Отце́ва-мату́сина моли́тва
Буде помага́ти. 6
І наро́ду всему́ ца́рському,
Ми́рові християнському
На многая лі́та! 6

«Про піхотинця»

(Мелодія на стор. 242—250)

1. Ой не те́мнії тума́ни то наляга́ли, 5 + 3 + 5
Та не дро́бнії до́щики | ой накра́пали,— 5 + 3 + 5
То́ три брати з туре́цької землі́,
З бусурме́нської неві́ри
Утіка́ли, й утіка́ли. 4 + 4
2. О́, два бра́ти то на ко́ніх, 4 + 4
Тре́тій пі́ший-піхоти́нець; 4 + 4
Свої́х братів він доганя́є, 5 + 4
Міждо ко́ні й убіга́є, 4 + 4
За стреме́на їх хвата́є, 4 + 4
Сизими голуба́ми назива́є: 3 + 4 + 4
3. «О́, брати́ мої рідне́нькі,
Голу́бочки́ сизе́нькі!
Ста́ньте ви, ко́ні попасі́те,
Мене́, менчого бра́та,
Пішого піхоти́нця, обождіте!
О, хо́ч на свої́ ко́ні молоде́цькії,
До́брії, коза́цькії возьміте,
Та одную ми́лю ве́рст подвезіте!
4. А хо́ч моє коза́цькоє-молоде́цькоє тіло
Врага́м на пота́лу не пустіть!»
5. О, два бра́ти ско́ро з нево́лі й утіка́ли,
З го́рода й Азо́ва,
Із туре́цької ві́ри, 7
З бусурме́нської ві́ри 7
Утіка́ли, й утіка́ли. 4 + 4

Фрагмент думи, записаний від Платона Кравченка

«Про піхотинця»

(Мелодія на стор. 195—198)

1. Ой! О́й, то не пи́ли пили́ли,
О́, то не тума́ни й устава́ли,— 6 + 4
О́й, то три бра́ти з землі туре́цької,
З ві́ри бусурме́нської,
З тя́жкої нево́лі утіка́ли. 6 + 4
2. Ой два ко́нних, третій пі́ший пішени́ця, 4 + 4 + 4
Як чужа́я чужени́ця: 4 + 4

Ого за ко́нними й уганяє, 6 + 4
За стреме́на хватає,
Та до їх слова́ми промовляє: 6 + 4
3. «Ой! бра́тчики мої ро́дні,
Голу́боньки ж си́ві!
Ста́ньте собі, коні́ попасі́те, 4 + 6
Найме́нчого бра́та,
Пішого піхоти́нчика, обождіте,
Хоч на ко́ні та возьміте, 4 + 4
В християнськії города́ подвезі́те!
4. Ото, бра́ти, то я бу́ду зна́ти, 4 + 6
Куди́ то з землі туре́цької,
З віри бусурме́нської,
З тя́жкої нево́лі
В християнськії города́
До отця́, до не́ньки прибува́ти. 6 + 4
5. А не хо́чете на ко́ні й узя́ти,— 5 + 6
З пліч голо́воньку ізніма́йте!» 5 + 4

ДОДАТОК

Строфові пісні, записані від співців дум

«Про дівку-бранку»

Записано від кобзаря Мих. Кравченка з Сорочинець

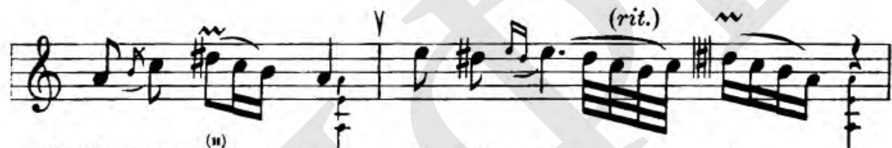
(♩ = приблизно 70 М. М.)



1. В Ца- рі- гра- ді на ба- за- рі,



В Ца-рі-гра-ді на ба- за- рі.



2. Де брат се(и)- стру за- про- да- є,



Де брат се- стру , за- про- да- є.

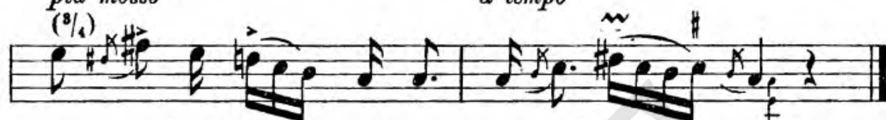
* Такт мелодії, правильність якого порушена подекуди супроводом кобзи і довгими віддихами співця, позначаємо над лінійною системою і то лише для першої строфи; дальше відмічаємо лише відміни. Супровід кобзи, лише місцями чутний, відзначено дрібними нотками, а для докладності подекуди ще й буквою *к*. Коли тони кобзи вчуваються одночасно або майже одночасно з тонами співу, тоді ставимо дрібні нотки тісно при нотах мелодії. Паузи, виповнені акордами кобзи, позначаємо на верхніх або нижніх лініях.

213

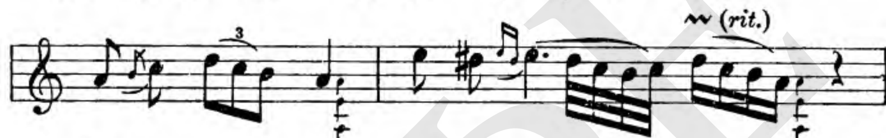


3. Та не (и) зна- є, Що взять ма- є;

рій mosso *a tempo*



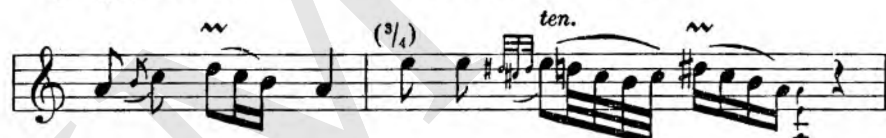
Во- на са- ма со- бі ці- ну зна- є:



4. „Бе- ри гро- ші не лі- ча- чи,



Сре-бро, зла- то не ва- жа- чи.“



5. „Сре-бро, зла- то не ва- жа- чи,



Ки- та- єч- ку не мі- ря- чи.“



6. Десь у- зяв- ся злий та- та- рин,



Десь у- зяв- ся пре-злий па- нич.



7. Да- є гро- ші не лі- ча- чи,



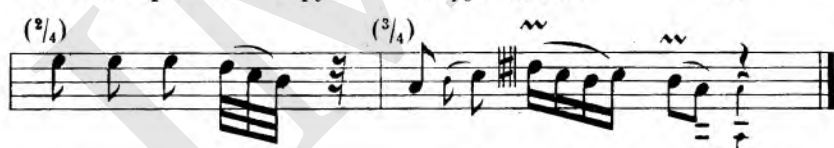
Ки- та- єч- ку не мі- ря- чи.

Варіант.*

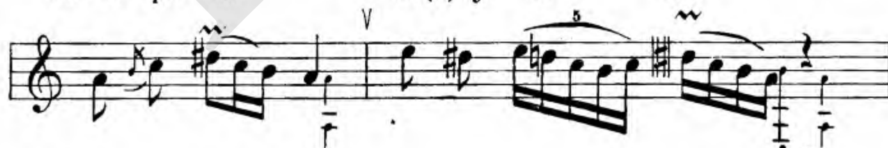
(♩ = приблизно 60 М. М.)



8. Став брат се- стру, з рук зда-ва- ти,



Та- та- ри- на па(й)- у- ча- ти:

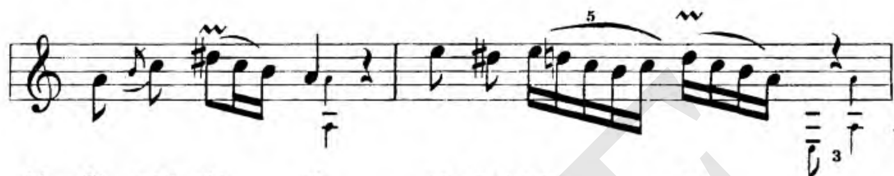


9. „Та- та- ри- не, пре-злий па- не,

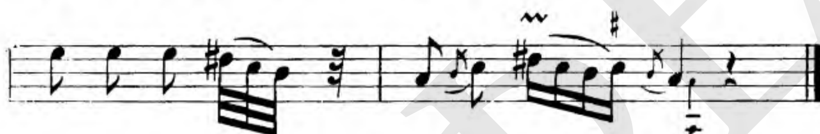
* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон восени 1909 р.



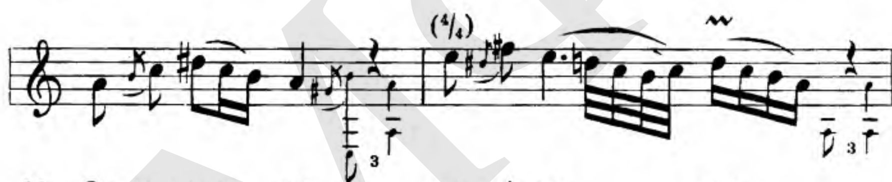
Не дай дів- ці за- пла- ка- ти!“



10. „Не дай дів- ці за- пла-ка- ти,



От- ця, нень- ку спо- м'я- ну- ти!“



11. „От- ця, нень- ку спо- м'я-ну- ти,



В сво- ю зе- млю по- гля- ну- ти.“

12. Дівка-бранка не втерпіла,
В свою землю поглянула.

13. В свою землю поглянула,
Отця й неньку спом'янула.

14. Як угледів злий татарин,
Як угледів презлий панич,

15. Да вдарився об білу грудь. (2 рази).

16. Десь узялась на морі хвиля,
Всі кораблики побила.

17. Всі кораблики побила,
Татарина затопила.
18. Татарина затопила,
Невольничку зоставила,
19. Невольничку зоставила.
В свою землю викинула.*
. . . .
20. Отця-неньку спом'янула,
В свою землю жить попала.

«Про Саву Чалого»

Записано від кобзаря Мих. Кравченка з Сорочинець

Rubato.

(2/4) (3/4) (2/4) (3/4) (2/1)

1. Ой, був собі старий козак, На прізвище
Чалий, Та згодував сина Саву
Козакам на славу, Та згодував
сина Саву Козакам на славу.

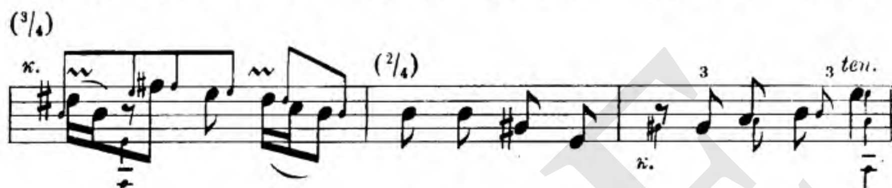
коб. к. к.

* Тут кобзар, мабуть, призабув одну строфу.

(♩ = приблизно 60 M. M.)



2. А той Са- ва не за- хо- тів ко- за- кам слу-



жи- ти Від- кло-нив- ся до ля-шеньків



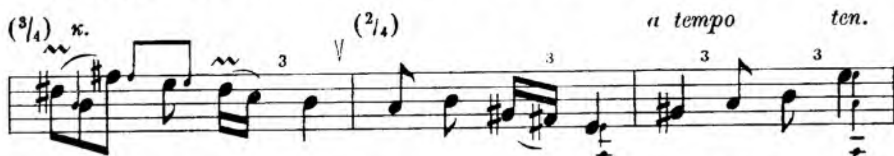
Па- ном в Поль- щі жи- ти Від- кло- нив- ся



до ля-шень-ків Па- ном в Поль- щі жи- ти.



3. Та й за- хо- тів я пан Са- ва Сла- ви за- лу-



чи- ти Взяв ко- за- ків за- по-рож- ців



По сте- пах во- ди- ти ... ... Взяв ко- за- ків



за- по- рож-ців По сте- пах во- ди- ти.



4. А наш бать-ко, пан о- та- ман, По ко- за- ках



ту- жить .. „Гей, хто із нас



Са- ву пій- ма, Він то нам по- слу- жить ..



Гей, хто із нас Са-ву пій- ма, Він то нам по-



слу-жить.“*

---

* Дальше кобзар призабув.

Варіант *

Grave. (2/4)



1. Гей, був со- бі ста-рий ко- зак,

meno mosso (3/4)



На прі- зви- ще Ча- лий, Та зго- ду- вав

(2/4)



си- на Са-ву Ко- за- кам на сла- ву,

(3/4) *a tempo* (2/4)

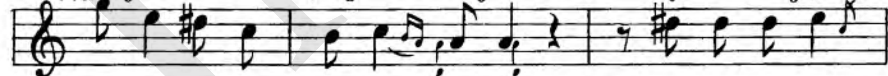


Та зго- ду- вав си- на Са- ву Ко-за- кам на



сла- ву.

più mosso (2/4)



2. А той ко-зак не за- хо- тів Ко- за- кам слу-

a tempo (3/4)



жи- ти, Від- кло- нив- ся до ля-шень-ків

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон восени 1909 р.

più mosso (2/4) *a tempo* (3/4)

Па- ном в Поль-щі жи- ти, Від- кло-нив- ся

(2/4)

до ля-шень-ків Па- ном в Польщі жи- ти.**

«Про дівку-бранку»

Співав Остап Калний з Великих Сорочинець, Миргородського пов., Полтавської губ.***

(♩ = приблизно 70 М. М.)

Recitando. (2/4 + 4/4) *rit.*

В Ца- рі- гра- ді на ба- за- рі

a tempo

Збі- ра- ла- ся тор- го- ви- на.

rit.

Збі- ра- ла- ся тор- го- ви- на,

* Рисочка від нотки до приголосного в тексті означає, що при вимові цього приголосного звука у співі вчувається якийсь неозначений голосний, а через те цей приголосний сполучається з осібним тоном мелодії.

** Варіанти мелодії в записі М. Лисенка: Збірник українських народних пісень, II, стор. 8, «Зоря», 1894, стор. 136.

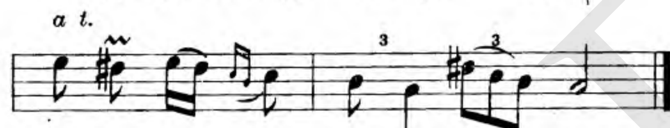
*** На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.



Де брат се- стру за- про- да- є.



Де брат се- стру за- про- да- є,



Та й не зна- є, що взять ма- є.



Та й не зна- є, що взять ма- є,



Во- на са- ма со- бі ці- ну зна- є.

«Про дівку-бранку»

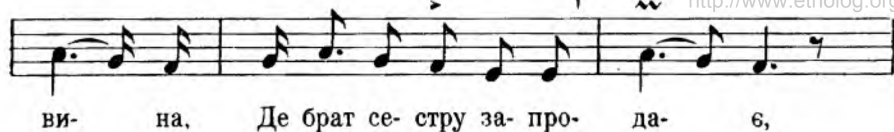
Співала Явдоха Пилипенко з хут. Орликівщини, Хорольського пов., Полтавської губ.*

(♩ = приблизно 70 М. М.)



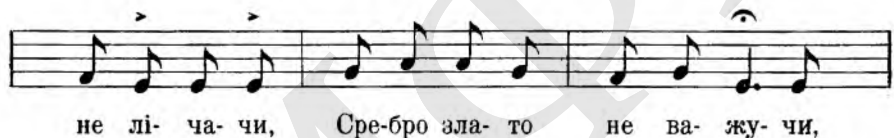
В Ца-ре-гра- ді на ба- за- рі, Де збіралась торго-

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон.

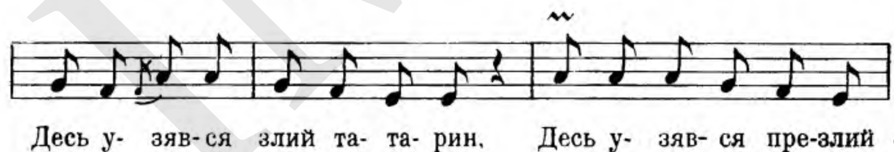

ви- на, Де брат се- стру за- про- да- є,


ten.
Та не зна- є, що взять ма- є.


(♩ = 83 M. M.)
Са- ма во- на ці- ну зна- є: „Бе- ри гро- ші


не лі- ча- чи, Сре-бро зла- то не ва- жу- чи,


Ки- та- єч- ку не мі- ря- чи."


Десь у- зяв-ся злий та- та- рин, Десь у- зяв- ся пре-злий


па- нич.

«Нема в світі правди»

Співав лірник Антон Скоба з Богачки, Хорольського пов., Полтавської губ.

Rubato.

А не- ма в сві- ті прав-ди, Прав-ди не взись-

ка- ти, Ті ль- ки в сві- ті прав- ди,

Як о- тець та ма- ти.

У- же ту- ю свя- ту прав- ду Під но- зі топ-

та- ють, А злу- ю то не-прав- ду

Ме- дом, ви- ном на- пу- ва- ють.*

* Варіант мелодії записаний М. Лисенком від О. Вересая: Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I, 1873. Ноты к думам и песням, стор. 11.

«Горе мені, горе»

Співав лірник Антон Скоба з Богачки, Хорольського пов., Полтавської губ.

più mosso

Го- ре ме-[и]

ні, го- ре На сім сві- ті жи- ти,

Бо-ронь бо- же смер- ти,

Бу- де бог су- ди- ти.

А як чо- ло- вік здо-ров,* Всяк йо- го

ко- ха- є, При не- щас-ній го-

ten.

---

* Ця фраза дуже невиразно виходить у відтворенні фонографа.

ди- ні То йо- го й рід цу- ра- є.*

---

* Варіант мелодії записаний М. Лисенком від О. Вересая, цит. праця, стор. 12

МЕЛОДІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ

ДРУГА СЕРІЯ

СПИСАВ
ПО ФОНОГРАФУ
І ЗРЕДАГУВАВ
ФІЛАРЕТ КОЛЕССА

ПЕРЕДМОВА

до другої серії «Мелодій українських народних дум»

Цінні останки давньої епічної поезії, що й досі збереглися у великоросів (билини), українців (думи), сербів (юнацькі пісні) і фіннів (руни), хоч які різнорідні за своїм характером, та хоч не в однаковій мірі задержали старовинний речитативний склад, все-таки безперечно свідчать про незвичайну живучість народної поезії в згаданих народів. Разом з старовинними рецитаціями збереглися також зразки давньої народної музики, на які аж в другій половині XIX ст. звернено пильнішу увагу.

Мелодії билин, записані Киршею Даниловим не пізніше 1768 р., що появилися спершу з похибками у виданні Калайдовича 1818 р., вийшли у виправленій формі аж в 1894 р. Найновіші записи билинних мелодій, виготовлені за фонографом А. С. Аренським * 1894 р. та І. С. Тезавровським ** в 1904, 1910 рр., дають уже зовсім певний матеріал для наукового дослідження. Мелодії сербських юнацьких пісень вперше видав Фр. Кугач ще в 1881 р. *** та здалася б тепер перевірка тих записів при допомозі фонографа. Найновіша праця про музичну форму фінських рун Армаса Лауніса **** спирається на імпонуючій збірці 2800 рунічних мелодій, з яких близько 900 видало фінське Літературне товариство 1910 р. ***** Хоч на мелодії дум звернено увагу ще в 1870-х роках, то їх систематичне записування за допомогою фонографа почалося ледве перед кількома роками, коли кобзарські рецитації стали вже зовсім переводитися і забуватися, коли репертуар кобзарів зубожів, та й сам тип народного кобзаря став доволі рідкісним, уступаючи

---

* «Древности», Труды славянской комиссии Московского археологического общества, т. I, Москва, 1895. Протоколы, стор. 27—28. А. С. Аренский, Музыкальная заметка.

** А. Д. Григорьев, Архангельские былины и исторические песни с напевами, записанные посредством фонографа, т. I, М., 1904, т. III; СПб, 1910.

*** Fr. Kuhač, Južnoslovjenske narodne popijevke, т. IV, Загреб, 1881.

**** Armas Launis, Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnischfinnischen Runenmelodien. Eine Studie aus dem Gebiet der vergleichenden Volksmelodienforschung. Helsingsfors, 1910.

***** Suomen Kansan sävelmiä Neljäs jakso: Runosevelmiä, Helsinki, 1910.

місце «концертному» кобзареві або передаючи останки свого репертуару лірникові.

Однак причини цього запізнення не можна пояснювати байдужістю українських етнографів до музичної форми дум; не треба забувати, що мелодії великоруських билин, сербських юнацьких пісень та фінських рун мають переважно пісенний характер і доволі легко укладаються в музичні такти: через те і записування їх було без порівняння легше, як записування змінливих, строго речитативних мелодій дум з мелізматичними прикрасами та ще й дуже складним, подекуди, акомпанементом кобзи. Лисенко * перший зважився поконати незвичайні труднощі в записах дум, однак дав зовсім не повні, хоч які цінні нариси кобзарського співу; відтак майже 40 літ ніхто не брався за цю справу. Тепер ясно показується, що вірне записування кобзарських рецитацій та бандурної гри єдино можливе лише при допомозі фонографа, що аж в найновіших часах знайшов застосування в музичній етнографії, віддаючи неоціненні прислуги для науки.

Однак передача нотним письмом імпровізованих мелодій дум разом з бандурною грою зустрічається з великими, часом непереможними, труднощами. Хто пробував розслухувати з фонографа тони, що разом звучать у гармонічному сполученні, та ще до того тони не однакової сили і не однакової барви, одні з інструмента, а другі з людського голосу, той зрозуміє, як легко тут помилитись. Не дуже то сильні звуки бандури доволі слабо виходять в репродукції фонографа, особливо, коли приглушує їх голос кобзаря. Найвиразніше виходять крайні тони акордів: високі і низькі, зате середніх тонів часто-густо не можна було гаразд розібрати. Супроти того ми заводили в ноти лише ті тони, що їх зовсім певно можна було дослухатися з фонографа, не пускаючися на здогади. Через те наші записи бандурної гри вийшли місцями неповні, неначе нариси, що не дають викінченого малюнка, хоч до репродукції вживали ми найкращого фонографа, який можна було тут роздобути і хоч доклали ми усякого старання, щоб записи вийшли якнайвірніші **. Зрештою списані валки складено в Музеї Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, в архіві фонограм, де вони доступні для дальших дослідів та евентуальної перевірки.

---

* Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, 1873. «Ноты к думам и песням, исполняемым О. Вересаем», стор. 1—10.

О. Рубець вмістив у своєму виданні «216 народных украинских напевов» (Москва, 1872, стор. 55) також уривок думи «Про удову», не зазначивши, де і від кого її записано. Мелодія цього незначного фрагмента не має речитативного характеру і вигідно укладається в музичні такти; до того ж вона основується на тональності *d* — moll із зворотами у верхню субдомінанту *g* — moll і паралельну дурову тональність *F* — dur, чого в народних мелодіях ніколи не буває. Все те вказує на невірність запису або фальшиве джерело.

** Для контролю просили ми знавців української народної музики перевірити трудніші партії наших записів. Списані валки переграно по кілька сот разів в різних відступах часу, так що тепер вони через зужиття не передають так голосно і докладно всього того, що спершу передавали.

З більшою основою можемо запевняти про вірність записів самого співу кобзарів і співців дум, бо мелодія рецитації виступає в репродукції фонографа в більшості випадків дуже виразно; великі труднощі справляє лише передавання ритму кобзарських рецитацій, тієї розкішної декламації і свобідного *parlando*. Відношення між окремими тонами кобзарської рецитації щодо протяжності буває таке різнорідне, що звичайними нотними вартостями зовсім докладно не можна його передати: поділ нот на половини, чвертки, вісімки і т. д. не вистачає там, де заходять ірраціональні відношення одиниць часу 3 : 2, 5 : 3 та інші, так як і ритм декламації без співу трудно було б зовсім вірно передати нотним письмом. Великою допомогою в записах став тут метроном. Все-таки годиться зазначити, що наш запис передає ритм кобзарських рецитацій лише з приблизною вірністю, за винятком зазначених дужками [] місць, що повністю згоджуються з тактуванням метронома.

Перевіривши факт, що кожний кобзар чи лірник співає всі думи свого репертуару на один зразок, обертаючи на різні лади основну тему мелодії, зазначаємо, що в більшості випадків не було потреби, ба навіть змоги повністю схоплювати і списувати всі думи в цілості. Отже, в обох серіях надруковано лише 10 дум повністю, інші видано в значних фрагментах (деякі доходять до половини думи). Ті фрагменти, записані переважно Опанасом Гр. Сластіоном, дають доволі докладне поняття про мелодії дум у різних варіантах. Ми старалися записати якнайбільше варіантів, та хоч видано їх у більшій мірі лише у фрагментах, вони зайняли два великих томи, а на їх списування треба було присвятити трохи чи не 5 років. Якщо б ми хотіли видати всі думи повністю, то й об'єм видання і час, потрібний на списання цього матеріалу, зріс би щонайменше вдвоє *.

В обох томах цього видання зібрано загалом 15 варіантів рецитаційних мелодій, в тім 11 з Полтавщини і 4 з Харківщини. Очевидно це зовсім не багато, як на велике число живих співців дум, яких десятки налічують у своїх статтях Сластіон, Доманицький і Сперанський; в дійсності набереться їх значно більше. Та вичерпання такого багатого матеріалу вимагає довгої й систематичної праці більшого гурту робітників.

На жаль, і досі не вдалося нам роздобути фонограм, наспіваних кобзарями з Чернігівщини, хоч там кобзарство ще доволі сильно держиться, як показує студія Сперанського (Южнорусская песня и современные ее носители, Київ, 1904).

Шістьох із співців, рецитації яких поміщено в обох серіях дум, а саме: М. Кравченка, Скобу, Дубину, Кучеренка, Явдоху Пилипенко і О. Г. Сластіона пізнали ми особисто, під час експедиції до Миргорода

* Зазначуємо, що ми списали для нашого видання всі валики, прислані Оп. Сластіоном та Лесею Українкою, отже, в більшості випадків фрагментарність записів вийшла незалежно від редакції.

1908 р. слухали і схопили на фонограф їхній спів. Опісля доповнив ще О. Г. Сластіон наші знімки новими фонограмами із співом М. Кравченка, Кучеренка, Я. Пилипенко і своїм. Схопленням співу і гри Гната Гончаренка на валики фонографа та записом текстів дум зайнялася була покійна Лариса Квітка (Леся Українка) з своїм чоловіком Климентом Квіткою. Решту фонографічних знімків передав Опанас Георгійович Сластіон на валиках, наспіваних Барем, Платоном Кравченком, Калним, Гришком, Скубієм, Говтванем, Пасюгою і Древченком, яких співу не довелось нам чути безпосередньо.

Так, отже, Високоповажаним любителям української народної музики **Опанасові Сластіонові**, **Климентові Квітці** та покійній **Лесі Українці** (що ще в останніх тижнях свого життя вела пожвавлену переписку в справах нашого видання, вичікуючи нетерпляче його появи) передусім належить щире признання за зібрання цінного матеріалу, що заповнює цей том. Тут годиться зазначити, що всі думи, пісні й танки, вміщені в обох томах нашого видання, схоплено на валики з допомогою фонографів, закуплених у свій час **Ол. Ів. Бородаєм**, що в такий спосіб дуже прислужився для справи збереження останків давньої музичної культури на Україні з допомогою найновіших технічних засобів та й сам почав ще в 1904 р. схоплювати на валики фонографа кобзарську музику *. О. Бородай також виділив із своєї збірки фотографії співців дум, що прикрашають наше видання.

Коли ж до цього тому ввійшли, між іншим, матеріали, зібрані під час нашої етнографічної екскурсії в Полтавщину в 1908 р., то годиться тут ще раз згадати з належною пошаною і подякою невідомого нам з імені Жертвувателя, який покрив кошти цієї експедиції і таким чином дав почин до систематичного збирання кобзарських рецитацій.

У Львові, д. 20 вересня 1913 р.

Філарет Колесса

---

* Козачок «Полянка» на стор. 539.

Співці дум

Коли до першої серії «Мелодій українських народних дум» увійшли близько споріднені між собою рецитації з Миргородщини і суміжних повітів, неначе варіанти одного типу, якого найкращим представником є Михайло Кравченко, то друга серія дум виявляє в своєму складі значну різнорідність: **Іван Скубій, Семен Говтвань, Микола Дубина і Опанас Сластіон,** хоч всі з Полтавщини, не стоять вже так близько супроти себе, як співці миргородської групи, і виявляють в рецитаціях значні відміни. Зовсім іншу школу виявляють харківські кобзарі, між якими особливо **Гнат Гончаренко** відзначається типовістю й оригінальністю своєї рецитації. **Степан Пасюга, Іван Кучеренко, Петро Древченко** виявляють у своїх варіантах близьке споріднення, а може й деяку залежність; Кучеренко і Древченко — це вже кобзарі новішого типу, хоч і вони зберегли ще в своїх рецитаціях стародавню основу. Щодо такого близького споріднення всі три кобзарі не відносяться до Гончаренка так, як більша частина полтавських співців до Мих. Кравченка; так що Гончаренко займає серед харківських співців більш відокремлене становище.

В Додатку, на кінці цієї серії, вміщено характерні мелодії історичних, сатиричних і інших пісень з репертуару співців дум, та ще й зразки їх бандурної гри, що можуть придатися для пізнання техніки та засобів бандурного акомпанементу. Коли ж від полтавських рапсодів якось не вдалося схопити кращих зразків бандурної гри, і сам Мих. Кравченко, рецитуючи думи, обмежував супровід кобзи до одноманітного побренькування на одному-двох акордах, то харківські кобзарі — це справжні митці в бандурній грі; та і в цьому напрямі Гончаренко перевищує своїх товаришів, як про це найкраще свідчить його супровід до думи про Олексія Поповича та його танки, вміщені в Додатку: це переважно стародавні зразки інструментальної народної музики, що не підлягли ще нівелюючим впливам «катаринкових і салдатських» касарняних мотивів, зберігши типові ознаки української мелодики і ритміки.

Щоби ж кинути бодай слабе світло на середовище, в якому доживають свого віку українські народні думи, наводимо оце біографічні

відомості про співців дум, що, на жаль, і цей раз вийшли доволі скупі *.

1. **Іван Миколайович Скубій**, лірник з с. Лелюхівки (біля Нових Санжар) Кобеляцького повіту, Полтавської губернії, 50-літній дід, жонатий, що має чотири дочки, з них дві замужні. Осліп на 10-у році життя з простуди. Вчився грати на лірі в Гаврила Івановича Камуза із Старих Санжар, а той вчився в селі Мачухах у Бурмота. Скубій перебував у науці три роки і знає більше дум від свого вчителя («панотця»). Думи називає він «козацькими притчами» або «козацькими піснями». У Скубія було чотири учні: перший — якийсь Антін, другий — з села Піщаної, Кобеляцького повіту, — «так собі», третій — Шаповал Михайло — «нічого собі», четвертий — Остап Довгополий з Шидієва — «цей і думи співає, таки вивчився, а ті — байдуже».

Крім шести дум, фрагменти яких вміщено в цьому томі на стор. 321—340 (1. «Самійло Кішка», 2. «Плач невольника», 3. «Маруся Богуславка», 4. «Олексій Попович», 5. «Самарські брати», 6. «Сестра і брат»), співає Скубій, за свідченням О. Сластіона, ще ось які думи: «Плач невольників», «Озівські брати», «Удова», «Івась Удовиченко»; він також співає історичні й інші пісні: «Ой летить орел» (про смерть козака), «Ой їхав козак та й через байрак», «Про Лебеденка і гайдамаків», «Про Саву Чалого», «Про сестру отруйницю» («Ой сербине»), «Ой ти дячку» (Додаток, стор. 507—517), «Явір зелененький на ліс похилився» (Козак і кінь), «Шумить, гуде дібровонька» (смерть козака).

Скубій вправно володіє технікою кобзарської рецитації; його варіант відзначається багатством і красою мелодичних мотивів, подекуди нагадуючи ритмікою українські народні пісні, одначе не виявляє такої суцільності, як у справжніх кобзарів. Хоч Скубій — лірник, та в його рецитаціях якось не дуже вражає лірницька манера. Це безперечно один з найвизначніших співців дум, і не багато набереться й справжніх кобзарів, що мали б таке значне число дум та історичних пісень у своєму репертуарі.

2. **Микола Захарович Дубина** з Решетилівки, Полтавського повіту. Це худощавий високий дід 56 літ, вже посивів, але держиться бадьоро; співає дуже гарно м'яким високим тенором. Втратив зір від віспи в 16-м році життя; вчився один рік у відомого кобзаря Крюковського з Лохвиці. Ходить по Полтавщині, буває у Кременчузі. Співав без акомпанементу думи «Про озівських братів» і «Про удову» (стор. 341—360). В розмові часом мішає українські і російські слова й вимову.

---

* Ці відомості про співців одержали ми переважно від Опанаса Григоровича Сластіона; цінні замітки для характеристики Гната Гончаренка подано на основі листів покійної Лесі Українки; в нашій замітці про Гончаренка використано також статті Е. Кріста (Кобзари и лирники Харьковской губернии; див. «Сборник Харьковского историко-филологического общества, т. XIII, часть II, стор. 121—133; Ю. Тиховського (Кобзари Харьковской губернии, там же, стор. 135—138).

Рецитації Дубини відзначаються багатою мелодією, колоратурними прикрасами і дуже довго витриманими, протяжними тонами в закінченнях фраз і періодів: це справжні «плачі», що за словами О. Г. Сластіона живо нагадують спів самого ж Крюковського та належать до найкращих взірців кобзарських рецитацій з архаїчними ознаками в ритмі і мелодії.

3. **Опанас Григорович Сластіон** (ур. 1855 р. в городі Бердянську, Таврідської губернії), закінчивши науку в петербурзькій Академії мистецтв в роках 1875—1882, здобув собі заслужену славу як ілюстратор Шевченкових «Гайдамаків»; тепер учителює в художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя в Миргороді. Більшу частину матеріалів, вміщених в нашому виданні, придбав власне О. Г. Сластіон, що й сам співає басовим голосом в бистрому речитативі дві думи («Плач невольників» і «Про удову»), які вивчив ще в 1875 р. в якогось кобзаря з с. Ковалів Лохвицького повіту, Полтавської губернії; О. Г. Сластіон майстерно передає всі типові ознаки кобзарських рецитацій, даючи дуже цінний варіант, що вповні заслуговує на вміщення в цьому виданні. Ще з 1880-х років інтересується О. Г. Сластіон українською етнографією, особливо ж народними думами, і збирає відомості про кобзарів (оголошені то в «Киевской старине», то в «Ріднім краю»). О. Г. Сластіон перший почав збирати українські народні думи за допомогою фонографа; він славиться знавцем кобзарської справи на Україні та придбав собі таку звісність і поважання серед кобзарів, що вони здалека навідуються до нього, зовучи його «панотцем» — цебто вчителем.

4. **Семен Павлович Говтвань**, молодий 25-літній лірник з с. Зінькова, Полтавської губернії, рецитує думу «Про вдову» протяжним лірницьким способом (подібно як Калний, Гришко і Явдоха Пилипенко) без характерних, кучерявих фраз в закінченнях періодів. За свідченнями О. Г. Сластіона, співає він ладом думи якусь пісню «Сирота» дуже інтересного змісту.

5. **Гнат Тихонович Гончаренко**, тепер 77-літній старець, народився в слободі Ріпки, Харківського повіту, де його родичі жили ще кріпаками. Осліпнув замолоду (мабуть у 12-у році життя) після довгої хвороби очей, потім в 20-у чи 22-у році життя пробув 4 місяці на науці в кобзаря Кулибаба (в Харківщині). Ставши самостійним співцем, опісля збільшив свій репертуар і чимало заробляв на ярмарках (найбільше в Харкові й Куряжі), поки ще поліція так не ганяла кобзарів. Жив в Губаєнковому хуторі, недалеко Харкова; опісля ж, повдовівши, перебрався до Севастополя, де живе в свого сина, залізничного робітника, виїжджаючи літом до родини на хутір біля Харкова (по дорозі в Куряж).

Гончаренко співає всього три думи: «Про Олексія Поповича», «Про вдову» та «Про сестру і брата»; крім того в репертуар Гончаренка входять псалми (перелічені в статті Кріста) і сатиричні пісні: «Дво-

рянка», «Чечотка», «Попадя». Однак незважаючи на невеликий репертуар дум, Гончаренко архаїчним способом рецитації і бандурною грою вибивається на найчільніше місце з-поміж живих кобзарів. Він співає думи бистрим речитативом *, дуже виразно визначаючи чергові наголоси; взагалі в його співі музична декламація бере перевагу над мелодичним елементом; середньовічний дорійський лад, два центри мелодії, квартове й квінтове групування тонів мелодії, закінчення періодів на другому ступені гами — це архаїчні ознаки, що виявляють в Гончаренкові співця давньої школи, спадкоємця найкращих кобзарських традицій. Тут годиться зазначити, що й тексти дум, записаних від Гончаренка, відзначаються повнотою і викінченням.

Учнем Гончаренка є **Петро Семенович Древченко**; обидва вони, за словами Кріста, нагадують тип бандуриста давніх часів; та їх рецитації не виявляють ближчого споріднення.

Для характеристики Гончаренка покористуємося виписками з листів Лариси Квітки (Лесі Українки), що, перебуваючи восени 1908 р. в Ялті в Криму, запросила сюди Гончаренка з Севастополя та разом з Климентом Васильовичем Квіткою схопила рецитації, пісні й бандурну гру цього кобзаря на валики фонографа, які разом з текстами опісля переслала до Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

«У мене, — пише Леся Українка в листі від 5. III 1913,— спогад про Гончаренка лишився дуже ясно, але, так мовити, «белетристично», себто більше враження від його природно інтелігентної особи, від його тонко артистичної вдачі, ніж якісь спогади про факти... Ми посилали до нього нашу наймичку (до пристані в Ялті), бо він не міг би приїхати сам, тому що не держав поводаря (в Севастополі, добре знаючи місцевість, він ходить сам, тільки без бандури, бо інакше поліція чіпляється). На пристані в Ялті поліція таки вчепилися до нього, як до жебрака з недозволеним способом прошення (з бандурою), і тільки запевнення наймички, що Гончаренко не жебрак, що він їде в гості до відомих людей, на відому адресу, врятувало бідного артиста від неприємності. В ньому справді нічого жебрацького немає, починаючи з одежі, пристойної «чумарки», як носять пригородні селяне в Харківщині, і смушевої шапки і кінчаючи поводінням, повним гідності без запобігання але й без арроганції (пихи. — *Ред.*), (яка часом помічається у знаменитостів «з народа»), — все в ньому повне благородної простоти, особливо кидаються в вічі його руки з тонкими, артистичними пальцями і велична поза високої, стрункої, зовсім не згорбленої постаті. Не тільки грошей, але й найменшої послуги він не вважає за можливе приймати дармо; так, наприклад, коли на пароході йому траплялось просити матросів провести його, то він потім грав їм за те на бандурі і не приймав ніякої плати. Він, очевидно, любить свій

* На це звертає увагу також Ю. Тиховський у згаданій статті.

хист не тільки через те, що він дає йому зарібок, бо дуже часто у вільний час грає «сам собі» свої музикальні п'єси, без співу. Коли раз трапилось, що фонограф чомусь віддав у карикатурному тоні (з поганим, якимсь козиним тембром) його псальму «Про Правду», він, думаючи, що то якийсь навмисний жарт з нашого боку, так образився, що ледве ми могли його переконати в нашій невинності, — так може ображатись тільки артист, що поважає свій хист. Він знає і любить тільки старосвітський репертуар, а до нових і «модних» тепер співів (як, наприклад, пісні про Морозенка з новочасними додатками) ставиться скептично і холодно. До етнографів відноситься з повагою і без упередження, як до людей, що роблять якесь потрібне і серйозне діло. Мене дивувало, як він терпляче і принатурюючись до незносних часом капризів нашого фонографа готовий був годинами співати, по скілька раз проказувати слова, стараючись при тому виразною, повільною рецитацією улегшати мені роботу записувача...»

«Посилаючи чисто музикальні (без слів) продукції *, ми і самі не сподівалися, щоб їх можна було списати на ноти, бо музику бандури наш фонограф брав взагалі невиразно; ми думали тільки, що воно матиме для Вас інтерес тільки як зразок (хоч і слабо уданий) віртуозної гри Гончаренка, якою, здається, він переважує всіх інших теперішніх кобзарів».

«Гончаренко, — читаємо в листі Лесі Українки від 4.XII 1908 р.,— грає ліпше, ніж співає: в музиці він віртуоз межи простими бандуристами; співати ж у 70 літ ніхто не може добре».

6. **Степан Артемович Пасюга**, 45-літній кобзар з Богодухівського повіту, Харківської губернії. Учився грати на кобзі у Дмитра Петровича Трочченка, що має тепер 60 літ і співає всі ті думи, яких навчив у свій час Пасюгу. За свідоцтвами О. Г. Сластіона, кобзар Пасюга співає крім цих трьох дум, фрагменти яких вміщено у цьому томі («Маруся Богуславка», «Удова», «Брат і сестра»), ще й думу «Про Олексія Поповича» та «Плач невольників»; він також співає деякі козацькі пісні. В його рецитаціях, співаних гарним, баритоновим голосом, помічаємо перевагу речитатива над мелодією. Спів і гра Пасюги складається на гарну артистичну цілість.

7. **Іван Кучеренко**, 33-літній кобзар з с. Мурафи, Богодухівського повіту Харківської губернії. Співає ось які думи: 1. «Про Олексія Поповича», 2. «Про вдову», 3. «Плач невольників», 4. «Про Богдана Хмельницького і Барабаша», 5. «Про смерть Богдана Хмельницького», 6. «Про смерть козака-бандурника»; співає також історичну пісню «Про Морозенка» **, мелодія якої майже нічим не відрізняється від того варіанту тієї пісні, що його записано від Пархоменка ***. Куче-

---

* *Мова тут про танки, які грав Гончаренко до фонографа.*

** Видав її з нотами, але без повного тексту, С. П. Дрімченко в Харкові 1908 р., назвавши хибно «думою».

*** М. Сперанський, цит. праця, ч. II, стор. 3.

ренко дуже вправно грає на бандурі так, що в 1908 р. заходами Бородая його спроваджено до Києва, щоб там учив охочих до бандурної гри при Музичній школі М. Лисенка. Співає гарним, м'яким баритоном, подекуди надолужуючи концертною манерою; має в своєму репертуарі також пісні книжного походження, перейняті від інтелігентів (наприклад пісня І. Франка «Ми гайдамаки»). Думи про Хмельницького вивчив Кучеренко, мабуть, з книжок (як це робив Пархоменко). Все те, як і значний ступінь інтелігентності, придбаної через зносини з освіченими людьми, каже нам вбачати в Кучеренку новіший тип кобзаря, в якого народна традиція, змішана з найсвіжішими культурними впливами, вже не виявляє бажаної чистоти. Співаючи думи, Кучеренко подекуди розвиває протяжну мелодію на шкоду речитативу; співає справді концертно і часто виступає на концертах по більших містах, але власне через те для етнографа він менш інтересний.

8. **Петро Семенович Древченко** — кобзар, родом з Полтавщини, але перейшов харківську школу (в Гончаренка) і тепер живе біля самого ж Харкова у Каменному *. Це чоловік 41 літ, жонатий, має сім'ю; на кобзі грає дуже гарно: його грою захоплювався покійний Лисенко і хотів його в 1907 р. настановити вчителем бандурної гри при своїй школі, та справа чомусь розбилася. Співає він гарним баритоновим голосом думи «Про Олексія Поповича» і «Про вдову». Хоч Древченкові доводиться бути учнем Гончаренка, то в його співі і бандурній грі якось не видно цієї залежності. Це тип «концертного» кобзаря, подібний до Кучеренка, до якого Древченко найбільше підходить способом і мелодією своєї рецитації.

Кожен з перелічених співців дум дає окремий варіант рецитаційної мелодії, в якому співає всі думи свого репертуару. Свобідною і мінливою формою думи яскраво відрізняються від строфічних пісень. Кобзарські рецитації не дають ритмічно впорядкованої мелодії, вони не укладаються в музичні такти і не виявляють сталих ритмічних мотивів ані сталої схеми в укладі фраз. Основна тема кобзарської рецитації складається з декількох характерних мотивів, які кобзар пристосовує до довших і коротших віршів та групує в різних комбінаціях, імпровізуючи мелодію в хвилину виконання. Тому-то народний співак не може вивчити думу зовсім буквально; він переймає від свого вчителя лише основну тему рецитаційної мелодії, формує її відповідно до свого розуміння та сторонніх впливів і витворює окремий варіант, може й схожий на свій твір, та вже не ідентичний.

Однак кожний взірець кобзарської рецитації виявляє чимало ознак, що, при мінливості форми та строкатій різновидності в будові фраз і періодів, приводять до єдності і творять основи рецитаційного стилю.

---

* **За** найновішими інформаціями О. Г. Сластіона від 20.III 1913.

Ці стильові ознаки вміщених в цьому томі рецитацій Гончаренка і інших співців дум обговорено в окремій розвідці **«Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування»** (Записки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, том. CXVI).

Пояснення нотації, скорочень і діакритичних знаків (до II серії)

Абсолютна висота тоніки в рецитаціях Дубини: в думі «Про удову» і в першім варіанті думи «Про озівських братів» — *a*, в другім варіанті — *as*; в рецитаціях О. Г. Сластіона — *c* (за винятком другого варіанта думи «Про удову», якого висоту означено приблизно); в рецитаціях Гончаренка: в думах «Про Олексія Поповича» та «Про сестру і брата» — *d*, в думі «Про удову» — *e*. Висоту рецитацій Скубія, Говтваня, Пасюги, Кучеренка і Древченка, які схопив на валики фонографа О. Г. Сластіон, могли ми визначити лише приблизно.

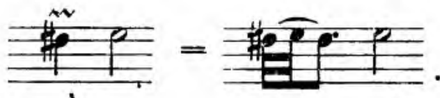
Постійні знаки альтерації (підвищення і зниження) при ключі поміщуємо лише для тонів, що дійсно приходять в мелодії, без уваги на звичайно вживані формули для визначування тональностей. Будова середньовічного дорійського ладу, на якому засновані рецитації нашого видання, вимагає ось якого визначування постійних дієзів чи бемолів при тоніці *a*: *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *fis*, *g*; при тоніці *g*: *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*; при тоніці *c*: *c*, *d*, *es*, *f*, *g*, *a*, *b*. При тоніці *d* не пересуваються ступені основного ладу: *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*.

Випадкові знаки підвищення і зниження мають значення аж до кінця фрази, в якій вони з'являються.

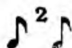
Знаки підвищення і зниження в дужках (♯), (♭), (♮) вказують на посередні інтервали (нейтральні терції), а також на непевні або нечисто інтоновані тони.

Всі записи рецитацій в скрипичному ключі треба читати октавою нижче.

Значок 𝆗 (Pralltriller) означає відскок від головного тону до горішньої секунди:



Дві вісімки, витримані коротше, так що своєю протяжністю дорівнюють двом вісімкам тріолі, визначаємо як дуоль:



Три пари вісімок, визначені як дуоль  , тобто мають вартість півноти.

Для ощадності місця визначено дрібними нотками супровід ліри (в рецитаціях Скубія і Говтваня) та бандури (в тих рецитаціях Гончаренка, в яких тони бандури слабо виходять, і то лише в перервах між фразами співу), причім низькі, басові тони бандури і ліри передаємо октавою вище; в більшості випадків зазначено це дописскою: *8-va bassa*.

Арабська цифра над ключем визначає початок і число періоду.

Одна рисочка ╎ на долішніх лініях переділює фрази, подвійна рисочка || — групи фраз.

Знак |/ над лініями вказує на малу, неозначену віддихову паузу.

Уступи мелодії, в яких наголоси зовсім докладно сходяться з тактуванням метронома, визначаємо дужками [] вгорі над нотами.

Нота чи пауза, над якою вміщено значок ◡ , витримана трохи коротше, як показує її вартість.

Знаком запитання відмічено тони, а дужками — слова тексту, що не досить виразно виходять з фонографа.

МЕЛОДІЇ ДУМ



РЕЦИТАЦІЇ

ЛІРНИКА

ІВАНА МИКОЛАЙОВИЧА СКУБІЯ

з Лелюхівки, Кобеляцького пов., Полтавської губ.*

«Про Кішку Самійла»

(♩ = приблизно 65 М. М.)

1. *ліра***

Що з го-ро- да

Тре-пе- зо- на Ви-сту-па- є га- лє- ра Трьо-ма цві-

rall.

та- ми у- квіт- ча- на й ма-льо- ва- на.

2. *più mosso* *a tempo*

Що пер-вим

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1909 р.

** «Перегри» і супровід ліри визначено дрібними нотками, подекуди ще й буквою *л*. Бемоль при ключі відноситься до третього ступеня звукоряду: *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*. Акцідентальні знаки підвищення і зниження мають значення аж до кінця фрази, в якій з'являються. Мелодії, списані у скрипичному ключі, треба читати октавою нижче. Дрібним друком над текстом зазначено деякі діалектні ознаки у вимові звуків.

цві- том у- квіт- ча- на, — Зла- то си- ні- ми

стьож- ка- ми за- квіт- ча- на.

A дру- гим цві- том про- цві- та- на, — Гар-

ма- та- ми у- квіт- ча- на.

più mosso

a tempo

A тре- тім

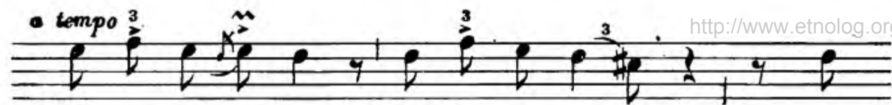
цві- том у- квіт- ча- на, Ту- рець- ко- ю,

ritard.

бі- ло- ю га- бо- ю по- кри- ва- на.

3.

più mosso



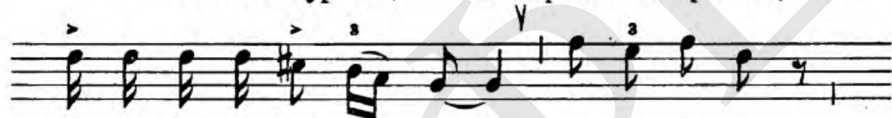
То в тій га- ле- рі Ал- кан па- ша, па-



ша гу- ля- є.



Сім- сот тур- ків, ян- чар чо- ти- ри- ста, А



бід- но- го не-воль- ни- ка пів-чвер-та – ста



Без стар-ши- ни вій-сько- во- ї со- бі ма- є.





То між- до ї- ми був стар-ший Кіш-ка Са- мій- ло, геть-



ман за- по-розь-кий А дру- гий Мар- ко Ру- дий...

«Плач невольника»

(Місцями ♩ = 60. М. М.)

1. * *ліра:* *ten.* *ten.*

Та не яс- ний со- кол

rall.

Та й кви- лить, про- кви- ля- є, —

a tempo *ten.* *л.* *ten.*

Як то син до от- ця, до ма- ту- сі

rall. *a tempo*

З тяж- ко- ї не- во- лі В го- ро- ди

хри- сти- ян- ські- ї По- клон по- си- ла- є.

2.

Та со- ко- ла яс- но- го Рід- ним бра- том на- зи-

л. *rall.*

ва- є: „Со- ко- ле яс- ний, Та бра- те мій

* Постійний дієз при ключі відноситься до шостого ступеня звукоряду *a, h, c, d, e, fis, g.*

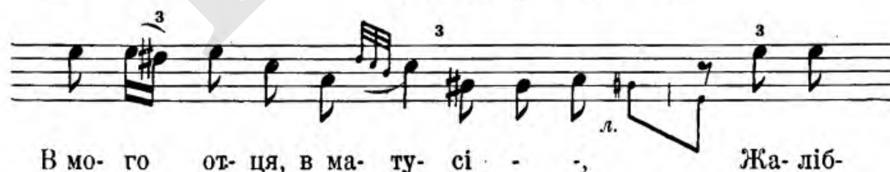












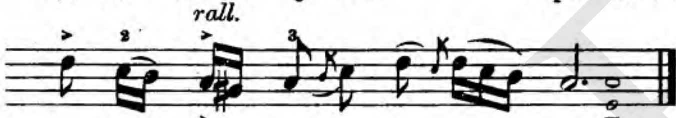
* Дві вісімки, видержані коротше, так, що дорівнюють двом вісімкам тріолі, означуємо як дуоль.



нень- ко за- кви- ли, Та мо- є- му от-



це- ві та ма- ту- сі Про ко- зацьку мо-



ю не- взго- донь-ку ро- зка- жи!"...



„Та й не- хай бу- де о- тець і ма- ту-



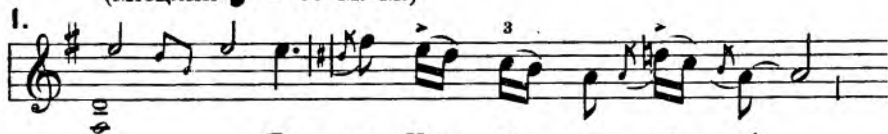
ся Та мо- ю ко- зацьку не-взго-донь-ку



до- бре зна- ти..."

«Про Марусю Богуславку»

(Місцями 𝅗𝅥 = 66 М. М.)



Та на Чор- но- му мо- рі,



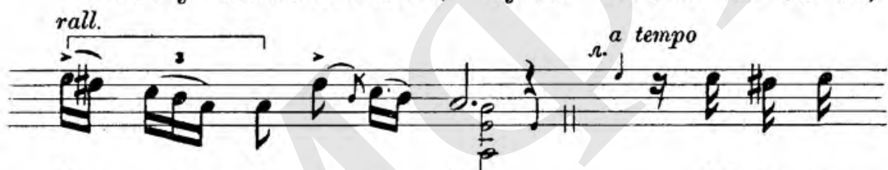
Та на ка- ме- ні бі- ло- му, Та там сто-



я- ла тем- ни- ця тем- нень- ка.



Та й у тій же тем- ни- ці Бу- ло сім- сот ко- за- ків,



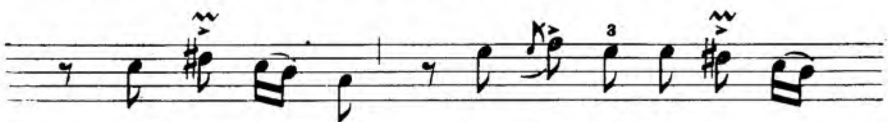
Бід- них не- воль- ни- ків, Що во- ни



трид-цять літ у не- во- лі про- бу- ва- ли, Та бі- ло- го



сві- та і пра-вед- но- го со- неч- ка не ви- да- ли,



Та й праз-ни- ка свя- то- го різд- ва й ве-



ли- ко- дня не зна- ли.





Прий-шла до їх дів- ка Ма- ру- ся, бран- ка, По-



пів- на Бо- гу- слав- ка, Ста- ла ти- хо сло- ва- ми про-мов-



ля- ти: „То ви ко- за- ки, бід- ні не- воль-ни- ки!



Ска-жіть же ме- ні, Що в вас те- пер в хри- сти-



ян- ських го- ро- дах за день?“


4.
più mosso


А то- ді ко- за- ки, Бід- ні не- воль- ни- ки,


Ста- ли пла- ка- ти, ри- да- ти, Та до дів- ки Ма- ру- сі,

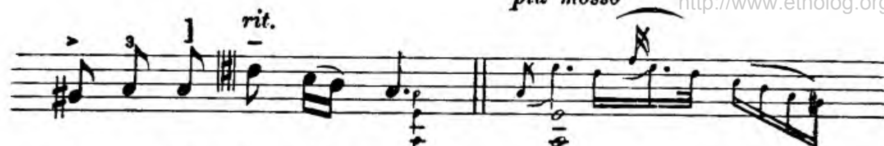

бран-ки, По- пів- ни Бо- гу- слав-ки Сло- ва- ми про-мов-


ля- ти: „По чім то ми мо- жем сей день зна- ти? Як ми

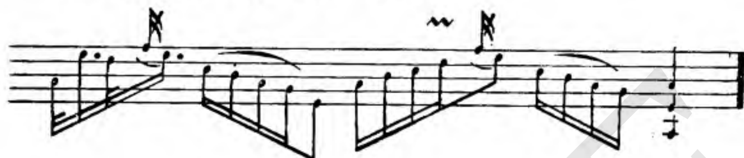

трид- цять літ у не- во- лі про- бу- ва- єм, Та


бі- ло- го сві- та і пра- вед- но- го со- неч- ка не ви-


да- єм, Та й і праз- ни- ка, свя- то- го різд- ва й ве-



ли- ко- дня не зна- єм!“



«Про Олексія Поповича»

(𝅗𝅥 = приблизно 60 М. М.)



Та й на Чор- но- му мо- рі, Та на



ка- ме- ні бі- ло- му, А там си- дів



яс- ний со- кіл, бі- ло- зо- рець.



Ах, смут- но він се- бе ма- є,



Та на Чор-но- є мо-ре Пильно по- гля- да- є,



Що на Чор- но- му мо- рі Та все не



до- бре на- чи- на- є.



Що на не- бі всі зві- зди по-



тьма-ри- ло, А по- ло- ви- на мі- ся- ця



У чор- ну- ю хма- ру за- сту- пи- ла.



Та із Ни- зу та буй-ний ві- тер по- ві- ва-

a tempo *meno mosso*

є, А на Чор- но- му мо- рі Зла- я хур- то-

ви- на Та й би- стра- я хви- ля

rall.

на- сту- па- є.

5. *più mosso*

a tempo

Я- ко- рі зри-ва- є,

А суд- на ко- зацько- кі за- по- розь- кі....

«Про самарських братів»

(Місцями 𝅗𝅥 = 63 M. M.)

1.

Гей, у- сі по- ля са- мар- ські по- чор-











a tempo



Чо- го во- ни не зго- рі- ли? Бо там же- то ле- жа- ло



a tempo



вень- кі, По- стрі- ля- ні, по- ру- ба- ні



ду- же.

3.



О- зо- веть- ся стар-ший брат до се- ред-ньо- го сло-



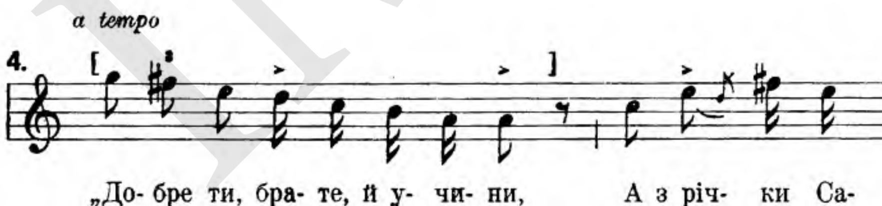
ва- ми, Та й о- біл-леть-ся га- ря- чи- ми сльо-



за- ми:

a tempo

4.



„До- бре ти, бра- те, й у- чи- ни, А з річ- ки Са-



мар- ки, А- бо з кри- ни- ці Сал-тан- ки Хо



холод- но- ї во- ди най- ди, Ра- ни мо- ї смер-



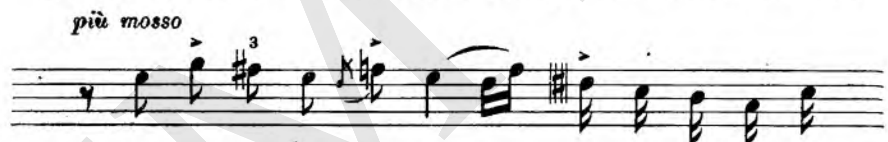
тель- ні- ї О- хо- ло- ди й о- кро- пи.



О- зо- веть-ся се- ре- ду-щий брат до стар-шо- го



сло- ва- ми, Та й о- біл-леть-ся га- ря- чи- ми сльо-за- ми:



„Чи ти ме- ні, бра- те, ві- ри не до- ї-



ма- єш, Чи ти ме- не на сміх пі- дій-



ма- єш? Чи нас не од- на ту- рець- ка- я



ша- бля по- ру- ба- ла? Чи не од- на нас ян-

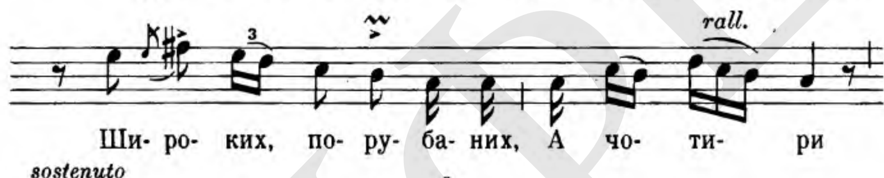


чар-ська- я ку- ля по- стрі- ля- ла?“

6.



„Що ма- ю на со- бі де- в'ять ран гли- бо- ких,



Ши- ро- ких, по- ру- ба- них, А чо- ти- ри



по- стрі- ля- них, гли- бо- ких.

«Про сестру і брата»

(Місцями ♩ = 62 М. М.)

1.



Ой, у не- ді- лень- ку Та ра- но по- ра-



нень- ко, Та ран- ні- ми зо- ря- ми.

più mosso ♩ = 72 M. M.



То й не си- ва зо- зу- ли- на ку- ва- ла,



Та й не дроб- на- я пта-шеч- ка ще- бе- та- ла,



Так то се- стра до бра- та До-брим здо- ро- вʼям

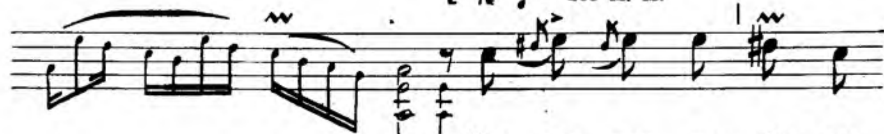


Та по- клон по- си- ла- ла.

2. *più mosso*



[2/4 ♩ = 105 M. M.



Ква- ти- реч- ку від- чи-



ня- ла, Та сло- ва- ми про-мов- ля- ла, А й сльо-



за- ми ри- да- ла: „Ах, бра- ті- ку мій рід-нень- кий,



Го- луб- чи- ку си- вень- кий!“





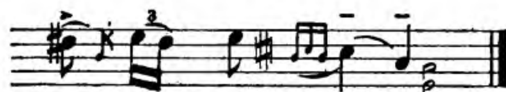
„При- будь же до ме- не, Та від-



ві- дай же ме- не При чу- жій чу- жи- ні,



Та й при злій же хур- то- ви- ні, Та при не-

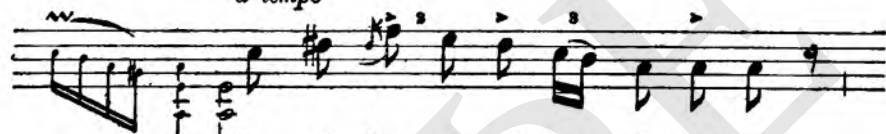


щас- ній го- ди- ні!..."

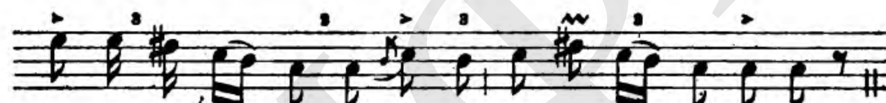
più mosso



a tempo



То- ді брат се- стрі од- ві- ча- є:



„Се- стро мо- я, ка- же, рід- на, Ро- ди- но сер-деш-на!



Не мо- жу до те- бе при- бу- ва- ти, Не мо- жу те-



бе від- ві- да- ти, Що я жи- ву за тем- ни- ми лу-



га- ми, Та за ши- ро- ки- ми по- ля- ми, За

più mosso



би- стри- ми рі- ка ми.“



РЕЦИТАЦІЇ МИКОЛИ ДУБИНИ

з Решетилівки, Полтавской губ.

«Про озівських братів» («Про піхотинця»)

Варіант *а*

(𝅗𝅥 = приблизно 60 М. М.)











Із ту- рець- ко- ї, з бу- сур- мен-сько- ї не- во- лі

riten.



а вті- ка- ли...



А два бра- ти кін- них, А най-



мен-ший, пі- ший пі- хо- ти- нець, За

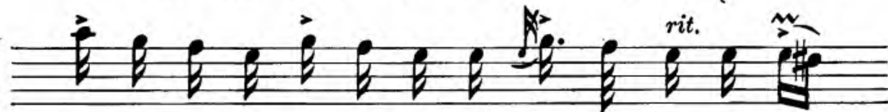


кін- ни- ми бра- та- ми й у- га- ня- є...

(♩ = приблизно 60 М. М.)



А, ой об си- ре ко- рін- ня, А й о



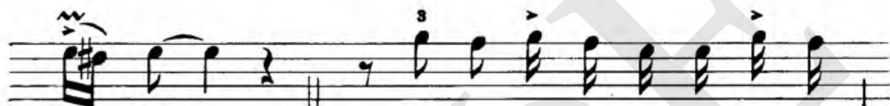
бі- ле- є ка- мін- ня сво- ї нож- ки по- би- ва-



є, Слі- ди кро- в'ю за- ли-



ва- є, Піс- ком ра- ни за- си-



па- є, Між-до ко- ні й у- бі- га- є,



За стре- ме- на хва- та- є, А до бра- тів сло- ва-



ми про-мов- ля- є:



„Ой, бра- ти мо- ї рід- нень- кі,



Со- ко- ли яс- нень- кі, Хоч ма- ло не мно- го... на- до-



жді- те, Між- до се- бе на



ко- ні возь- мі- те, Хоч вер- сту мє- ста в хри-сти-



ян-ські го- ро- да под- ве- зі- те!“

6.

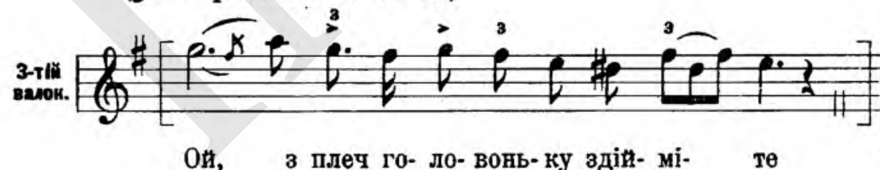


„А- лі й у чи- сто- му по- лі Ей, з плеч го-



ло- вонь-ку здій- мі- те, —

(♩ = приблизно 56 М. М.)



Ой, з плеч го- ло- вонь- ку здій- мі- те



А ко- заць-ке, мо- ло- дець- ке- є ті- ло мо- є



по- хо- ро- ні- те!..“



„А ой, ко-заць-ке, мо- ло- дець-ке мо- є ті- ло



по- хо- вай- те, — Та пти-цям ті- - ла,



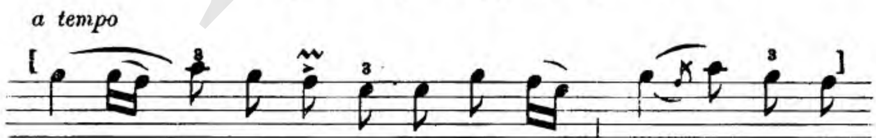
а, та мо- є- го ті- ла, А на по-



та- лу не дай- те!“



А най-стар- ший брат се(?) за- чу- ва- є.



До най-мен- чо- го бра- та, Пі- шо- го



пі- хо- тин- ця, А сло- ва- ми



про- мов- ля- є:

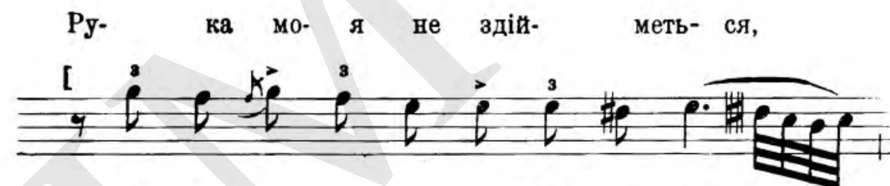
(♩ = приблизно 56 М. М.)



„А, сер- це мо- є не о- смі-лить-ся,



Ру- ка мо- я не здій- меть- ся,



А бу- лат- на- я ша- бля не йме



Те- бе сік- ти, ру- ба- ти...



А ой, та бу- де- мо без- печ- но По лі-

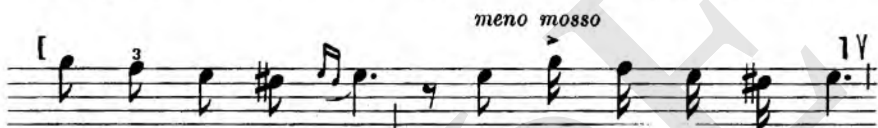
a tempo



сам і по бай- ра-кам у- їж- джа-ти, З дре-ва вер- хі-



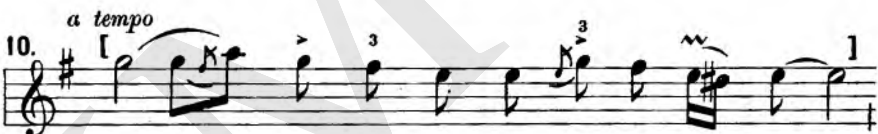
в'я зри- ва- ти, А ой, на путь, на до- ро- гу



А на при- кме- ту А бу- де- мо то- бі



по- ки- да- ти."



А ой, ї- ха- ли два бра- ти кін- них,



А ї- ха- ли во- ни не день, не два й не три,



не чо- ти- ри..,

11.

А ой, ста- ли во- ни а й у чи- сте- є

по- ле ви- їж- джа- ти, —

(♩ = приблизно 60 М. М.)

5-тий валок

А ой, як ні- чо- го ста- ло Та й

мен- чо- му бра- ту, Пі- шо- му пі- хо- тин- цю,

riten.

А на при-кме- ту по- ки- да-

ти...

a tempo

12.

А ой, а се- ре- ду- щий брат



А все .. най- мен- чо- го до- бре дба- є,



Та до най-стар-шо- го бра- та сло- ва- ми про- мов-



ля- є:

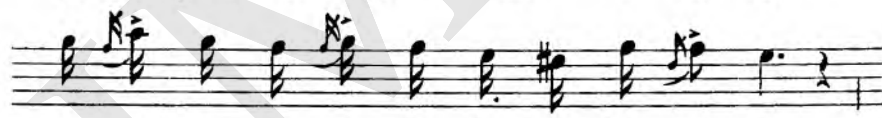
meno mosso



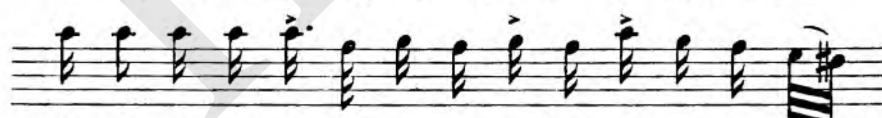
„Ай, бра- те мій рід- нень-кий! Тут у



чи- сто- му по- лі тра- ви зе- ле- ні,



А во- ди хо- лод- ні- ї, о- бі- жді- мо,



А сво- ї ко- зацьь- кі, мо- ло- децьь- кі ко- ні по- па-



сі- мо, А сво- го бра- та най- мен- чо- го,



Пі- шо- го пі- хо- тин- ця, Хоч ма- ло, не мно- го



о- бо- жді- мо!“

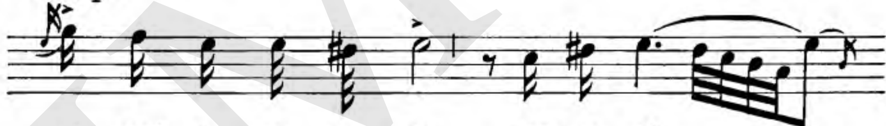
(♩ = приблизно 56 М. М.)



„А ой, та між- до се- бе та й на



ко- ні возь- мі- мо, Хоч вер- сту мє- ста в христи-



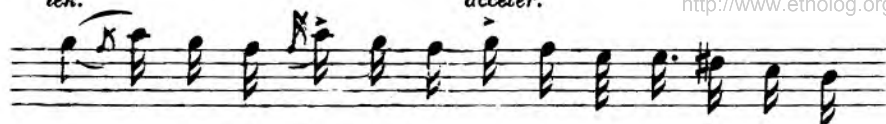
ян- ські- ї го- ро- да под- ве- зі-



мо!“



А ой, най- стар- ший брат за- чу- ва- є,

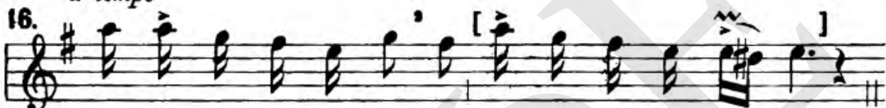


До се- ре- ду- що- го бра- та сло- ва- ми про-мов-



ля- в:

a tempo



„А бра- те мій рід-нень-кий, Со- ко- ле яс- нень- кий!



А як ма- єм ми най- мен- чо- го бра- та й о- жи-

a tempo



да- ти, Та бу- де за на- ми пре-силь- на- я, пре-



страш-на- я А ту- рец- ка- я по- го- ня й у- га-



ня- ти, А ой, бу- дуть нас на три

riten. *a tempo*

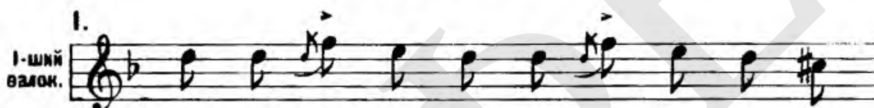


ча- сті сік- ти, ру- ба- ти, А ще в гор- шу- ю



не- во- лень- ку за- вер- та- ти..."

Варіант *б*



А не си- ві- ї ту- ма- ни на- сту-

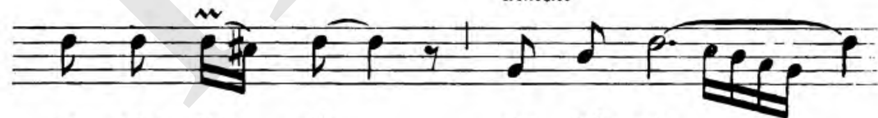


па- ли, То три бра- ти з го- ро- да з А-



зо- ва, З ту- рець- ко- ї, з бу- сур- мен- сько- ї

dimin.



а не- во- лі та вті- ка-



ли...



Ой, два бра- ти кон- них,



А най-мен- чий брат пі-ший, пі- хо- тин... пі- хо-



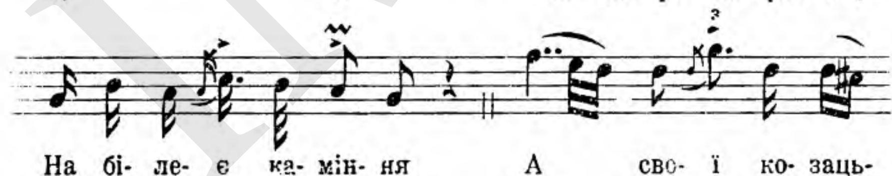
ти- нець.



А за кін-ни-ми бра- та-ми й у-га- ня-



є, А на си- ре ко- рін- ня,



На бі- ле- є ка- мін- ня А сво- ї ко- заць-



кі, а мо- ло-дець- кі ниж- ки по- би- ва- є,


Слі- ди він кро- в'ю за- ли- ва- є, А пі-


riten.
ском ра- ни за- си- па- є,


a tempo
3
Та між- до ко- ні й у- бі- га- є,


За стре- ме- на хва- та- є,


2-гий валок.
3
А до бра- тів сло- ва- ми


rtt.
-про- мов- ля- є:


a tempo
4.
А бра- ти мо- ї рід- нень- кі,

Со- ко- ли яс- нень- кі, Хоч ма- ло, не

мно- го о- бо- жді- те! А між- до

ко- ні з со- бо- ю воз- мі- те, В хри- сти-

ян- ські- ї го- ро- да а под- ве-

зі- те!"

5. *meno mosso* *a tempo*

„А- ли у чи- сто- му по- лі З плеч го- ло-вонь-ку зні-

мі- те, Та ко- зацьке, мо- ло- де借-ке мо- є ті- ло

riten.

по- хо- ро- ні- те!"



„А ко- зaць- ке, мо- ло- дець- ке мо- є ті- ло



по- хо- вай- те, А пти- цям ті- ла,

meno mosso



мо- го ті- ла, На по- та- лу



ще не дай- те!..."

«Про удову»

(♩ = приблизно 58 М. М.)



А не си- ва- я зо- зу- ля



ку- ва- ла, А не дроб-

* Закінчення, що не вмістилося на валку, дороблено за попередніми взірцями.



на- я пти- ця ще- бе- та-



ла...

2.



А то ста- ра- я, бід- на- я вдо-



ви- ця А з сво- ї - ми си- на- ми, Із



ма- ли- ми ді- точ- ка- ми, А в сво- є- му до- мі



жи- ла про- жи- ва- ла.

3.



А во- на ра- но й ве- чір мо- ли- тви со- тво-



ря- ла, Зе- мля- ні по- кло- ни й у- би-



ва- ла...



А гос- по- да про- ха- ла: „По- мо- жи ме- ні,



бо- же мій, Сво- їх си- нів по- го- ду-



ва- ти!"

(♩ = приблизно 56 М. М.)



„А ой, по- мо- жи ме- ні, бо- же мій,



А си- нів сво- їх по- го- ду- ва- ти,

А до ра- зу- ма до- вож- да- ти, А по-

дру- ги по- дру- жа- ти, Хлі- ба со-

ли а з їх до- жда- ти!“

5. А ой, ста- рій у- до- ви- ці гос-подь до

по- мо- чі став, Що во- на сво- їх ді-

ток по- го- ду- ва- ла, А до ра- зу- ма

до- вож- да- ла, По- друг по- дру- жа-

ла.

А — й по- друг по- дру- жа- ла,





РЕЦИТАЦІЇ

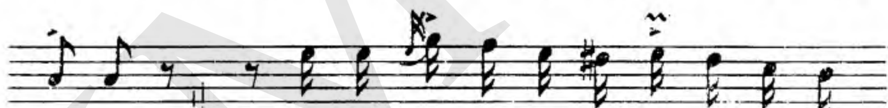
ОПАНАСА ГЕОРГІЙОВИЧА СЛАСТІОНА

вивчені в 1870-х рр. від кобзаря з Білоцерківців, Лохвицького пов., Полтавської губ.

«Плач невольників»











воль-ни-ки У тяж-кій, ту-рець-кій не-во- лі за-



пла-ка-ли, гей!...

2.



У го-ру ру-ки пі-дій-ма- ли, Кай-



да-на-ми за-бряж-ча- ли, го-спо-да ми-ло-

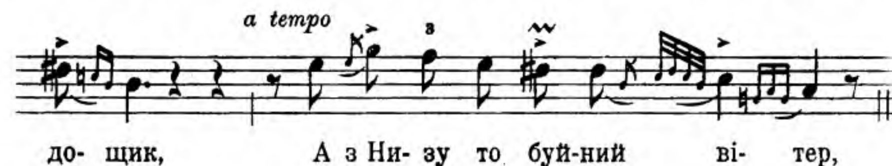


серд-но-го про- ха- ли та бла-га- ли, гей!

3.



„Гей, по-дай, по-дай нам, гос-по-ди, з не-ба дрі-бен



до- щик, А з Ни-зу то буй-ний ві- тер,



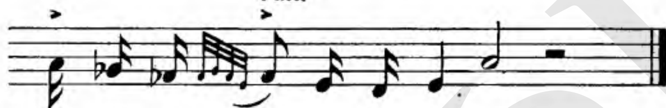
Ой, чи не вста-ла би то на Чор-но-му мо-рі би-стра-я

рій тоззо



хви- ля, Та чи не по-зри-ва-ла б я- ко- рі з ту-

rall.



рець-ко- ї ка- тор- ги, ге- гей!"

4. *meno mosso* *a tempo*



„Бо вже ж нам ся- я ту-рець-ка- я ка-тор-га на-до-



ї- ла, Кай- да- ни, за- лі- зо но- ги по-при-



ва- ло, Бі- ле- є ті- ло ко-



зацьке, па- ні- мо- лод- ське, Ко- ло жов- то- ї ко-



сти пош- му- гля- ло, ге- гей гей..."

5. *meno mosso*



О, то ж то ба-ша ту-рець-кий, бу- сур-манський, Не- до-



ві- рок хри- сти- ян-ський, Ой, до то ж то- то він на чер-



да- ки іс- хо- жа- є, Да сам то те- є до- бре за- чу-

meno mosso



ва- є, А на сво- ї слу- ги, тур- ки я- ни-чень- ки,

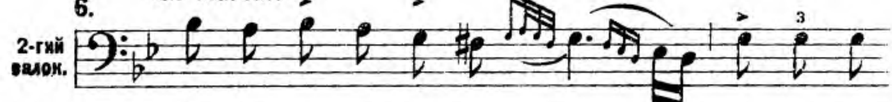


зо зла гу- ка- є, гей!

(𝅗𝅥 = приблизно 75 М. М.)

ben marcato

6.



„Ой, ка- жу, ка- жу я вам, тур- ки я-

* Закінчення дороблено за попередніми взірцями.



ни- чень-ки, гей! А до- бре ви дбай- те, Бар- зе га-



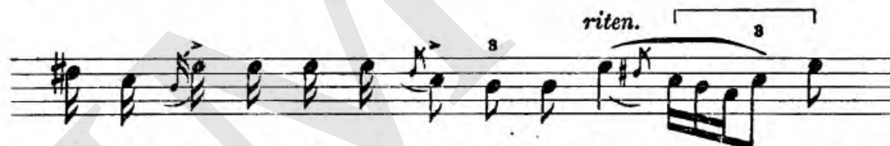
дай- те, По три пуч- ки тер- ни- ни, По чо-



ти- ри чер- во- но- ї та- вол- ги В ру-ку на- бі- рай- те,



З ря- ду до ря- ду за- хо-джай- те, По три- чі в од- нім



мі- сці бід- но- го не- воль- ни- ка за- ти-



най- те!



Ой, до то ж то- то ті- ї слу- ги, тур- ки я-

a tempo

ни-чень-ки, О-то ж то-то во-ни до-бре дба-ли,

Бар-зе га- да- ли, По три пуч- ки

тер-ни-ни, По чо- ти- ри чер-во-но- ї та- вол- ги

тепо товвo

У ру- ку на- бі- ра- ли, Із ря- ду до

ря- ду за- хо-жда-ли, По три-чі в од нім мі- сці

a tempo

бід- но- го не- воль- ни- ка за- ти- на- ли,

Кров хри- сти- ян- ську- ю не- по- вин- но про- ли-

ва- ли, гей!



Ой, як ста- ли то ті- ї ко- за- ки, па- ні- мо-



лод- ці, Ой, як ста- ли то на со- бі



кров хри-сти-ян- ську за- ба- ча- ти, То ста- ли



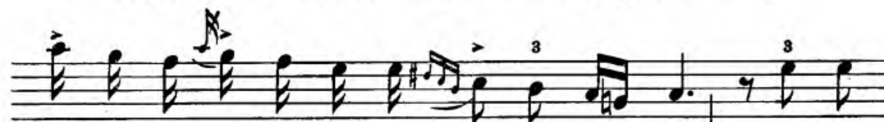
зе- млю ту-рець- ку- ю, Ві- ру бу- сур- мен- ську- ю,



Кля-сти про-кли- на- ти, гей!



„Гей, ка- же, зе- мле, зе- мле, ту- рець- ка- я,

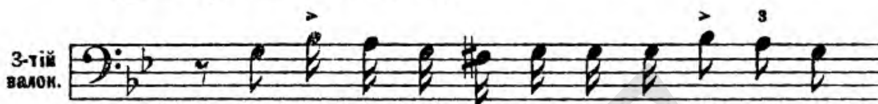


Ві- ро про-кля- та, бу- сур- мен-ська- я! О, роз-

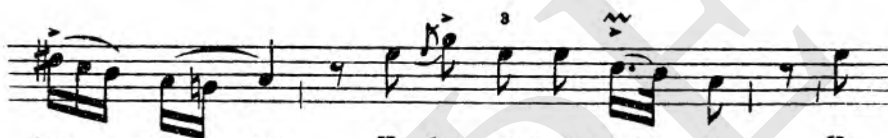


лу- ко ти хри- сти- ян- ська- я!

(𝅗𝅥 = приблизно 72 М. М.)



Ой, да же то ти не од- но- го роз- лу-



чи- ла: Чи бра- та з се- стро- ю, Чи



му- жа з вір- но- ю жо- но- ю, А чи вір-



нень- ко- го то- ва- ри- ша з то- ва- ри- шем, ге- гей гей!



„Гей, ви- зволь нас, ви- зволь нас, гос- по- ди,



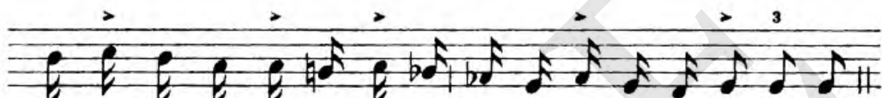
У- сіх бід- них не- воль- ни- ків, Із тяж-



ко- ї, ту- рець- ко- ї не- во- лі! На ти- хі



во- ди, На яс- ні зо- рі, У край ве- се- лий,



Про- між- до на- род хре- ще- ний, В го- ро- ди хри- сти- ян- сько- ї.



До от- ця, до нень- ки, До ро- ди- ни сер- деч- но- ї

rall.



І на мно- гі- ї лі- та Й до кон- ця ві- ка!“

11.



Гей!

meno mosso

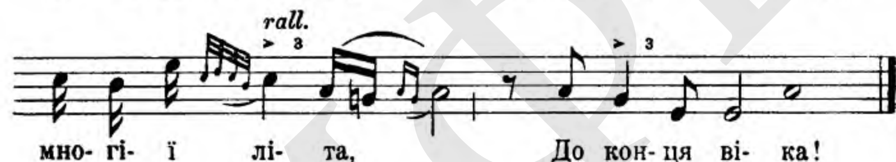


Ой, у- кло- ня- ю- ся на- пе- ред гос- по- ду бо- гу,









«Про удову»*

Варіант *a*

(𝅗𝅥 = приблизно 60 М. М.)





* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1910 р.



ра- но, по- ра- нень- ко, Ой, до то ж то- то не



си- ва- я зо- зу- ля за- ку- ва- ла, Як у- до- ва ста-

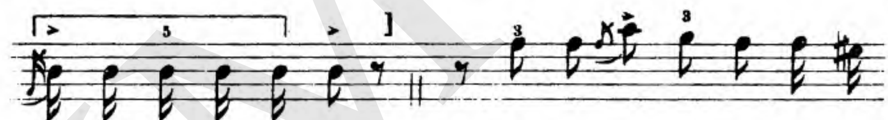


ра- я з сво- ї- ми ді-ть- ми роз-мов- ля- ла.

2.



Ой, то ма-ла ж то та- я вдо- ва со- бі три си- ни, Мов ті



яс- пі- ї со- ко- ли, А во- на ж то їх з ма-лих



літ до ве- ли- ко- го зро- сту при со- бі дер- жа- ла,



На чу- жі ру- ки на по- та- лу не да- ва- ла, ге- гей!



А ще ми- ло-серд- но- го твор- ця про- ха- ла, бла-



га- ла, гей!

3.


„Гей, ка- же, ми- ло- серд-ний творче, гос- по-ди!



Ой, до- по- мо-жи ж то ти ме- ні тих ма-лень-ких ді- то-



чок зго- ду- ва- ти, А чи не мо- гла би я



хо- ча при ста- ро- сти лі- тах З у- по- ко- єм хлі- ба-



со- ли у- жи- ва- ти, ге- гей!“



Гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей!



Ой, як ста-ли ж то ті- ї си- ни, вдо- ви- чен- ки,



А як ста- ли до до- бро- го ро- зу- му до- хож-



да- ти, То ста- ли сво- їй ста- рій нен- ці до- рі-



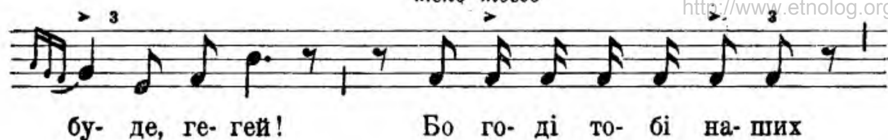
ка- ти:

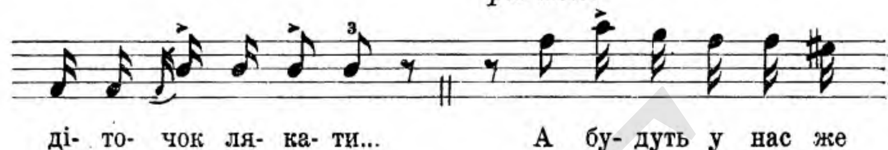


„Гей, і- ди ти, йди, ка- же, ста- ра- я не- не, десь

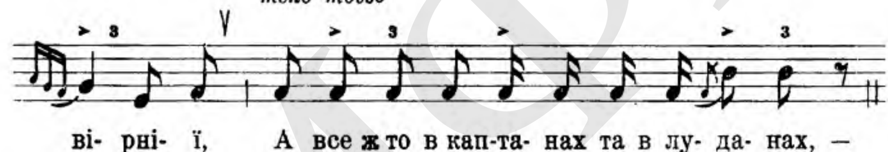


ін- де між лю- де, Та чи не луч- ше то там то- бі









(♩ = приблизно 60 М. М.)





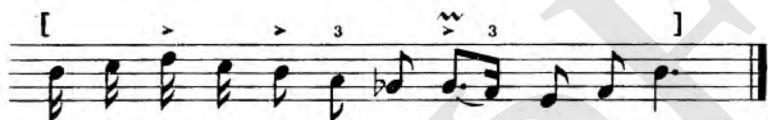




Ге- ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей! Ой, о-



біз- веть ся то та- я бід- на- я вдо- ва сло- ва- ми,



А про- мо- вить гір- ко сльо- за- ми, ге- гей!



„А си- ни ж мо- ї ми- лі! А си- ни ж мо- ї



лю- бі! Ой, як я ж то вас ма- лих го- ду- ва- ла,



А то я з ва- ми бі- ду- ва- ла, ге- гей! А те-

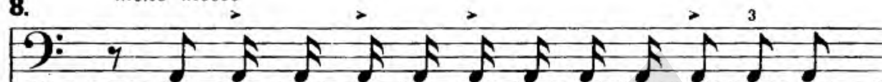


пе- ра ж то, при ста- ро- сти лі- тах, Та ви ме- не з от-



цев-ського подві-р'я зго-ня- є- те“...

8. *meno mosso*



Ой, ще ж то та- я бід- на- я вдо- ва за сльо-

a tempo



за- ми сві- ту бо- жо- го не ви- да- є, О-

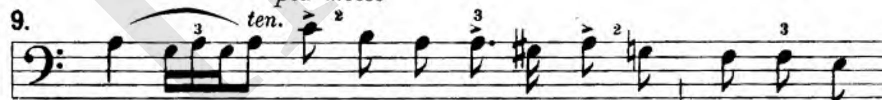


то ж то во- на в во- ро- тях спот- кну- ла ся, А



з не- ї си- ни, вдо- ви- чен- ки на- сміх- ну- ли- ся.

9. *più mosso*



„Гей, ка- же, ди- віть- ся брат- ця, Десь на- ша

riten.



ма- ти ста- ра- я грі- ха не зна- є, ге- гей!

meno mosso

Що в не-ді- лю бар- зе ра- но п'я- на на- пи-ла ся,

У во- ро- тях на сміх лю-дям спот-кну- ла- ся..."

Варіант *б*

(♩ = приблизно 63 М. М.)

1.

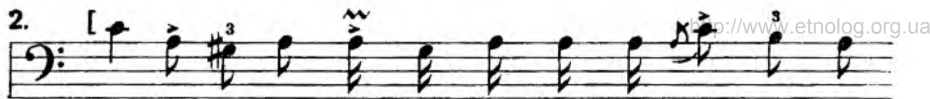
Гей ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей!

Ой, у свя- ту- ю не- ді- лень-ку, Та бар- зе

ра- но по- ра- нень- ко, Ой до тож то- то

не сос- на в бо- ру шу- мі- ла, Як у- до- ва ста-

ра- я з сво- ї- ми діть- ми го- мо- ні- ла.



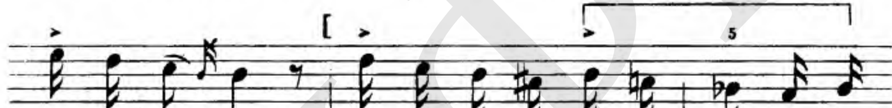
Ой, ма-ла ж то та- я со- бі вдо- ва три си-



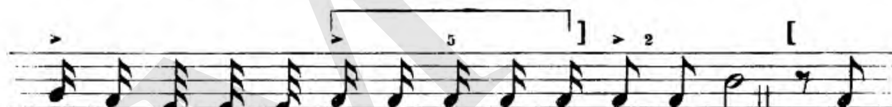
ни, Мов ті яс- ні- ї со- ко- ли. А во-



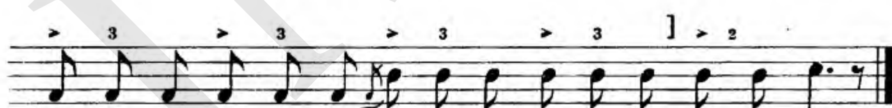
на ж їх з ма-лих літ до ве- ли- ко- го зро- сту при со-



бі дер- жа- ла, В най-ми не пу- ска- ла, На чу- жі



ру- ки на по- ти- ра- ні- є не да- ва- ла, гей! Та



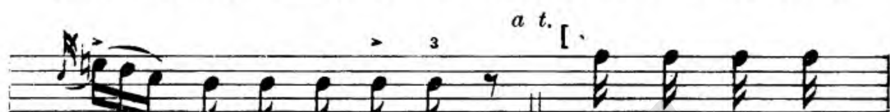
ще ми- ло- серд-но- го твор-ця про- ха- ла, бла- га- ла, гей!



„Гей, ка- же, ми- ло-серд-ний твор- че, гос- по- ди!



Ой, до- по- мо-жи ж то ти ме- ні тих ма-лень-ких ді- то-



чок по- го- ду- ва- ти, А чи не мог-



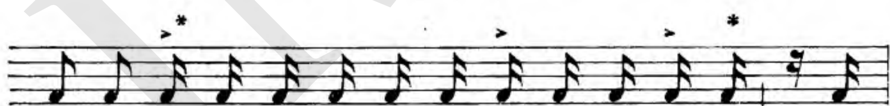
ла би я хо- тя при ста- ро- сти лі- тах З у- по-



ко- єм хлі- ба, со- ли вжи- ва- ти, ге- гей!“



Гей ге- гей, ге- гей, ге- гей, ге- гей!



Ой, як ста- ли ж то ті- ї си- ни, вдо- ви- чен- ки, До



до- бро- го ро- зу- му до- хож- да- ти, То

* Група нот між зірочками відтворена з фонографа дуже невиразно.



ста- ли сво- їй ста- рій нен- ці до- рі- ка- ти:

ben marcato

5.



„Гей! і- ди ж ти, ка- же, йди, ста- ра- я не- не,



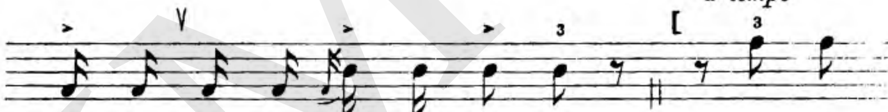
десь ін- де між лю- ди, А чи не луч- ше то

rit. *meno mosso*

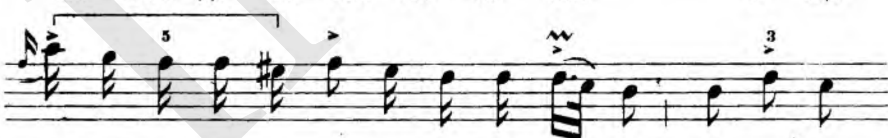


там то- бі бу- де, ге- гей. Бо го- ді то- бі

a tempo



на- ших ді- то- чок ля- ка- ти... А що



бу- дуть у нас же ку- ми, по- бра- ти- ми, Та все ж то

ben marcato



то- ва- ри- ші вір- ні- ї, А все в кап-та- нах, та в лу-

rit.

да- нах, — А ти, ста- ра- я не- не, в сі- ря- чи- ні, В по-

meno mosso

ла- та- ній за- па- щи- ні, То ще ж то бу- дуть

ку- ми, по- бра- ти- ми смі- я- ти- ся, гей!...“

—

РЕЦИТАЦІЯ
ЛІРНИКА
СЕМЕНА ПАВЛОВИЧА ГОВТВАНЯ

з Зінькова, Полтавської губ.

„Про удову"

(♩ = приблизно 64 М. М.)

1.

В свя- ту- ю не- ді- лю ра- но, То бід- на вдо-ва в сво-

є- му до- му Жи-ла, про- жи- ва- ла, Трьох си-

нів і- мі- ла, бо- га не- бес- но- го про- ха- ла:

2.

„Ой, по- мо- жи ме- ні, гос- по- ди, си- нів зго- ду-

* Оці два тони ліри скрізь треба читати октавою нижче, як *A—e*.

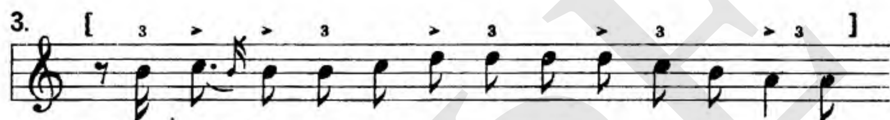


ва- ти, В най-ми не пу- сти- ти, Лю-дім на по-



та- лу не да- ти!“

3.



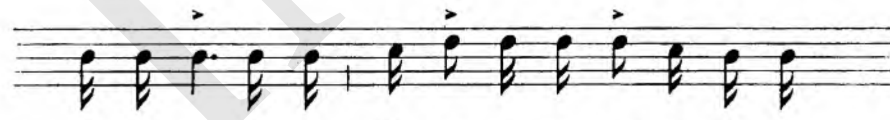
Вдо- ва бід- на пуч- ка- ми, руч- ка- ми свя-тий хліб



од- ро- бля- ла, Та ді- тей сво- їх го- ду- ва- ла,



Ой, по- ви- - - - -, До ра- зу- ма



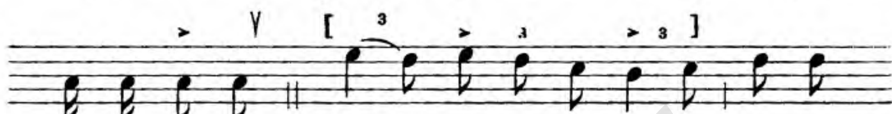
по- до- во- ди- ла, До- ма по- ви- стро- ю- ва- ла,



По-друж-жя по- да- ва- ла.



Ста- ли си- ни жи- ти, про- жи- ва- ти, То- ва- ри- шів



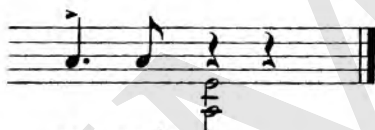
за- зи- ва- ти, Ой, пи- ти, гу- ля- ти, Ма- тір



рід- ну з ха- ти ви- га- ня- ти, Хліб і сіль на гла-



за ви- ки- да- ти: „Йди, йди, ста- ра ма- ти, з на- шо- ї



ха- ти!“



„Бу- дуть до нас ку- ми, по- бра- ти- ми



за- їж- джа- ти, Бу- дем пи- ти гу- ля- ти, А

ти, ста- ра ма- ти, бу-дешь у по- ро- гах сто-

я- ти“...

6.

ten.

Впе- ред стар-ший син рід- ну ма- тір ве- де під

ру- ки, Се- ре- ду- щий в спи-ну ви- пи- ха- є,

Най-мен-чий во- ро- та од- чи- ня- є...

7.

Ста- ла то- ді вдо- ва пла- ка- ти.

* Цю думу схопив на фонограф Опанас Гр. Сластіон у 1909 р

РЕЦИТАЦІЇ
КОБЗАРЯ
ГНАТА ТИХОНОВИЧА ГОНЧАРЕНКА*

з Губаєнкового хутора під Харковом

«Про удову»

(♩ = приблизно 63 М. М.)**

I.

І-ший валок.

Ой, не ді- бро- ва за- шу- мі- ла,

Як у- до- ва ста- ра- я З сво- ї- ми

діт- ка- ми ма- лень- ки- ми У сво- є- му

до- му го- мо- ні- ла.

---

* Гончаренкові рецитації і його ж бандурну гру схопили на фонограф Климент і Лариса (Леся Українка) Квітки восени 1908 р. в Ялті.

** Цю думу списувано при підвищенні тональності з *e* (як співав кобзар) в *f*.

2.

Ма- ла со- бі вдо- ва Три си- ни, як яс- ни- ї,

* 8-va b.

глас- ни- ї со- ко- ли;

[3

Во- на зго- ду- ва- ла, До зро- сту у

3]

най- ми не пу- ска- ла, Ой, во- на ж сво- єй го-

3 3 3

ло- вон- ці при ста- ро- сти літ При їх

3 *rit.* 3

жи- ті- я спо- ді- ва- ла.

3. *a t.*

А ско- ро ста- ли си- ни до ра- зу- ма до- хо-

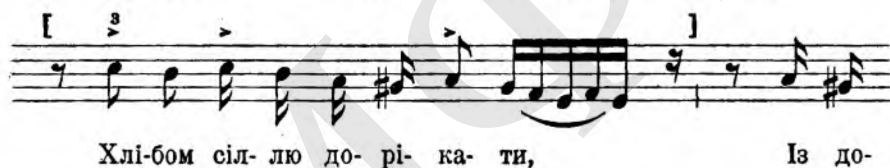
жа- ти, Ста- ли мо- ло- де по- дру- жжя при- ні-

* Супровід кобзи, який лише в перервах між фразами співу виступає виразніше, для ощадності місця нотуємо скрізь у скрипичному ключі дрібними нотами, дописуючи *8-va bassa* при нотах і групах нот, які треба читати октавою нижче.

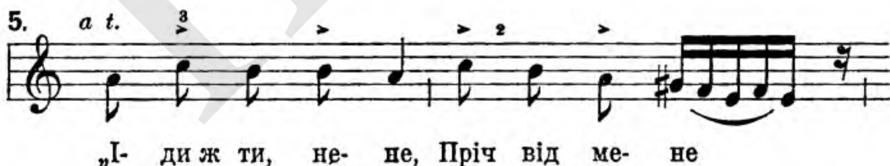

ма- ти, За- раз ста- ли ма- тір, ста- ру вдо- ву,


На сміх пі- дій- ма- ти.


4.
За- раз ста- ли ма- те- рі, ста- рій вдо- ві,


Хлі-бом сіл- лю до- рі- ка- ти, Із до-


rit.
8-va b.
мів- ки із- си- ла- ти.


5.
a t.
„І- ди ж ти, не- не, Пріч від ме- не

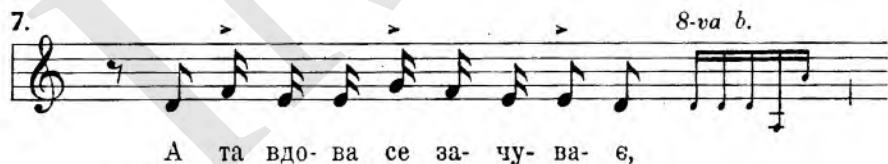

І бу- дуть, не- не, Го- сті в ме- не,


Ца- рі та кня- зі, Бу- дуть пи- ти, гу-


ля- ти, Бу- деш ти, ма- ти ста- ра- я,


rit.
8-va b.
У по- ро- га геть сто- я- ти."


6.
a t.
„Ой, то я ж те- бе не зна- ти- му За сво- є- ю
гор- до- ще- ю. Як те- бе на- зва- ти, ти ма- ти."


7.
8-va b.
А та вдо- ва се за- чу- ва- є,


З дво-ра схо- жа- є, По ву- ли- ці скло-

ня- є, ва- ля- є, За сво- ї- ми

дроб- ни- ми сльо- за- ми Сві- та бо- жо- го

rit. *8-va b.*

не ви- да- є.

(♩ = приблизно 63 М. М.)

2-гий валон.

„Що ве- ли- ка- я ту- га ко- ло мо- го

сер- ця, Мов хто но- жем про- би- ва- є."

8.

Близь- кі су- сі- ди по- гля- да- ли,

„[Ей удово]* .... ма- ти ста- ра- я, І- ди в чу-

* Ця фраза не виходить у фонографі.



жий дом про- жи- ва- ти! Бу- дем те- бе хлі- бом,

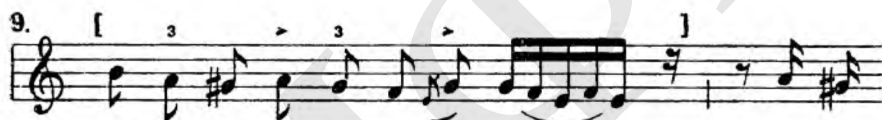


сіл- лю го- ду- ва- ти, Бу- деш ти на- ших ма- лень- ких



ді- ток до- гля- да- ти.“

9.



А вдо- ва те за- чу- ва- є, У чу-



жий дом у- хож- да- є, Жи- ве, про- жи-



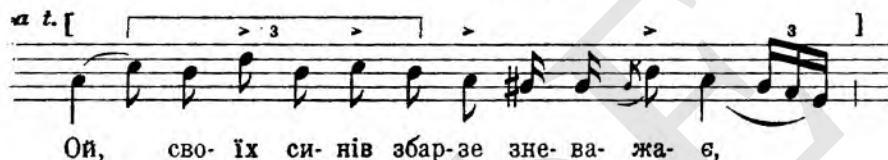
ва- є, Хат- ку по- мі- та- є,



Лав- ки по- ми- ва- є. Ой, на ран- ній зо-


рі, на ве- чір- ній Спо- чи- ван- ня со-


rit.
бі Ні- ко- ли во- на вже не ма- є;


a t.
Ой, сво- їх си- нів збар- зе зне- ва- жа- є,


Кле- не, про- кли- на- є:

10.


„Ой, си- ни мо- ї, си- ни, Три, як


sosten.
яс- ни- ї глас- ни- ї со- ко- ли!


a t.

Ой, бо- дай ви от ни- ні до ві- ку ща- стя-

до- лі не ма- ли, Як ви ме- не при ста- ро- сти

riten.

літ З до-мів- ки зі- сла- ли!..."

II. *meno mosso* *a t.*

„Що як я руч- ка- ми та пуч- ка- ми Хлі- ба

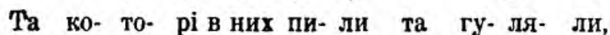
со- ли за- ро- бля- ла, Та вас го- ду-

ва- ла, А те- пер хо- тя б ні пи- ла, ні

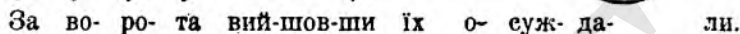
ї- ла, Хо- тя б у вас в ти-хо-мирстві ще по-

си- ді- ла."

12.



Та ко- то- рі в них пи- ли та гу- ля- ли,

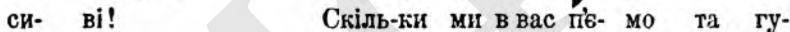


За во- ро- та вий-шов-ши їх о- еуж- да- ли.

13. *a t.*



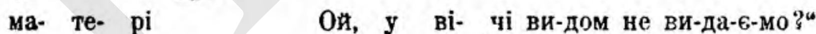
„Бра- ті- ки ми- лі, Го- лу- бонь- ки



си- ві! Скіль-ки ми в вас п'є- мо та гу-



ля- є- мо, Ой, чо- му ми ста- ро- ї

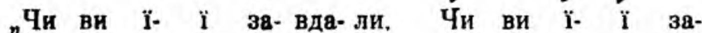


ма- те- рі Ой, у ві- чі ви-дом не ви-да-є-мо?"

(♩ = приблизно 69 М. М.)

14.

3-тій валок.



„Чи ви ї- ї за- вда- ли, Чи ви ї- ї за-

---

* На закінчення цієї фрази не стало валка.


про- да- ли? Чи во- на в вас хліб, сіль пе- ре-


ten.
ї- ла, Що во- на при ста- ро- сти літ,


Де во- на вас о- су- ди- ла.“

15.


А стар- ший брат те за- чу- ва- є,


До у- тре- ні бо- же- ствен- но- ї


од- хо- жа- є, У- тре- ню бо- же-


ствен- ну ви- слу- ха- є,


До го- спо- ди при- бу- ва- є,


rit.
8-va b.
До бра- тів сло- ва- ми про- мо- вля- є:


16. a t.
„Бра- ті- ки рід- нень- кі, Го- лу- бонь- ки си-
вень- кі! Ну- те ж ду- ма- ти, га- да- ти,


Як би нам ста- ру ма- тір У свій дом о- бі-
rit.
8-va b.
ська- ти.“


a t.
17.
„Став нас го-сподь ви- ди- мо ка- ра- ти, Став у

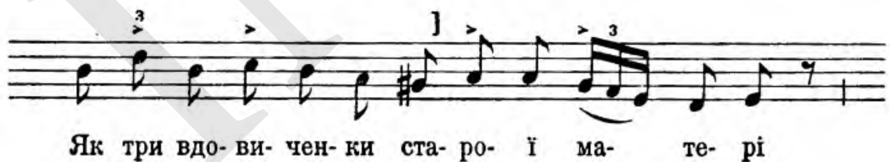

по- лі і в до- мі Хлі- ба со- ли вмен-


8-va b.
ча- ти, — Чи не ста- ло без ста-


ро- ї ма- те- рі По-ряд-ків у нас до-ста-


rit.
ва- ти?"


18. a t.
І то не ор- ли за-кле- ко- та- ли,


Як три вдо- ви- чен- ки ста- ро- ї ма- те- рі

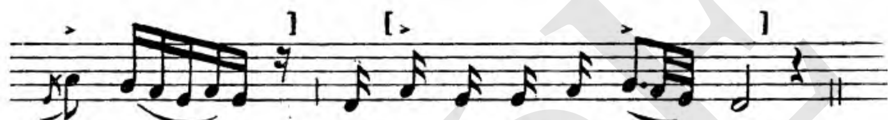

rit.
8-va b.
Шу- ка- ли та пи- та- ли.



А ско- ро в тре- тім дво- рі на- пи- та- ли, У



ха- ту вхо- жа- ли, Сло- ва- ми про- мов-



ля- ли, Сльо- за- ми об- ли- ва- ли, —



Нень- ку ста- рень- ку про- ха- ли та бла-



га- ли:



„Ей, ма- ти ста- ра- я, І- ди в свій



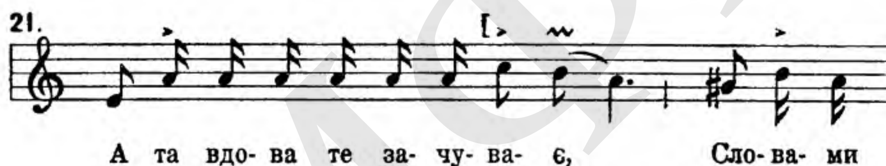
дом про- жи- ва- ти! Бу- дем те- бе хлі- бом,


сіл- лю го- ду- ва- ти, Будем сво-ї маленькі


діт- ки спи- ня- ти, Бу- дем те- бе шти- ти,


8-va b.
ша- ну- ва- ти й по- ва- жа- ти."

21.


А та вдо- ва те за- чу- ва- є, Сло- ва- ми


8-va b.
про- мов- ля- є, Сльо-за- ми об- ли- ва- є:


„Ой, си- ни ж мо- ї си- ни, Три, як яс- ни- ї,


rit.
глас- ни- ї со- ко- ли!"

22.


a t.
„Ой, не так то от- цев-ську, ма- те- ри- ну мо-


ли- тву у- про- си- ти,


Як ї- ї роз- гні- ви- ти; Ва- ша ду- ша


от ни- ні і до ві- ку Грі- хов не от-


ку- пить- ся, О- чі мо- ї на вас не зо-


rit.
гля-нуть- ся!“ Як то вдо- ва кля- ла, про- кли-


a t.
на- ла, І ще ж по- ду- ма- ла й по- га- да- ла...



Кобзар Степан Пасюга.



Кобзар Іван Кучеренко.

(♩ = приблизно 69 М. М.).

23.

4 тий валок.

[Зо дна моря]* ви- ні- ма- ла, Від ве-

meno mosso

ли- ких грі- хів од- ку- пля- ла, До цар-стві- я не-

бес- но- го при- вож- да- ла.

24. *a t.*

Ой, ко- то- рий чо- ло- вік от- ців- ську,

ма- те- ри- ну мо- ли- тву Штить, ша-

ну- є, по- ва- жа- є, То от- ців- ська

ма- те- ри- на мо- ли- тва Зо дна мо- ря ви- ні-

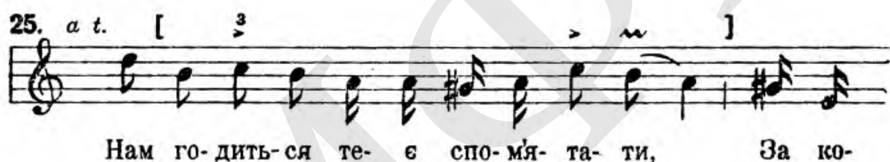
* На початку цього уступу мабуть пропущено один або й більше «стихів». Ця фраза зовсім не виходить на фонографі; слова подаємо за записами Лесі Українки.


ма- є, Від ве- ли- ких грі- хів од- ку-


rit.
пля- є, До цар-ства- я не- бес- но- го при-вож-


8-va b.
да- є.

25. *a t.*


Нам го-дить-ся те- є спо-м'я- та- ти, За ко-


то- ри- ми мо- лит- ва- ми Ста- ли ми


8-va b.
хлі- ба, со- ли по- жи- ва- ти.

26.


Дай же, бо- же, ми- ру цар-сько-му, На- ро- ду хри-сти-

ян- сько- му Од сьо- го- дні всім на

rit.

здра- ві- є На мно- га- я лі- та,

Мно- га- я ле- та!

„Про сестру і брата

(♩ = приблизно 69 М. М.).*

1. 8-va b.

Ой, у свя- ту не- ді- лю,

То не си- ва зо- зу- ля за- ку- ва- ла, Ні дроб-на- я

пташ- ка в са- ду ще- бе- та- ла, 8-va b.

Як се- стра до бра- та З чу- жо- ї сто- ро-

* Цю думу списувано при тональності *d*, так як співав кобзар.





Ли-сти пи-са- ла, Поклон по-си- ла- ла,



Бра- ті- ка рід-нень- ко- го, Го- лу- бонь-ка си-



вень-ко- го, У го- сті про- ха- ла.

2.



„Бра- ті- ку рід- нень-кий, Го- лу- бонь- ку си-



вень-кий! При-будь до ме- не,



Од- ві- дай ме- не Без- доль-ну- ю,



8-va b. Й безрод- ну- ю Й без-пле-мен- ну- ю,



На чу- жій чу- жи- ні, При не-щас- ній мо- їй



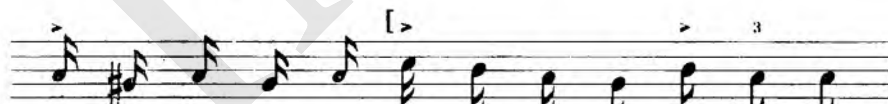
хур- то- ви- ні.“ 8-va b.



„Ой, чи я жи- ву, чи я про- жи- ва- ю,



Я на чу- жій чу- жи- ні



Біль- ше- є го- рю- ва- ни- я со- бі при- ні-



ма- ю.“

4.

„Що я на чу- жій чу- жи- ні за- вдо- ві- ла,

8-va b.

З ма-лень- ки- ми діт- ка- ми о- си- ро-

rit. *a t.*

ті- ла.“ *8-va b.*

5.

„І як то, бра- ті- ку, тяж- ко та важ- ко

Без- доль-ній, без- род- ній, Без-пле- мен- ній

rit.

8-va b. На чу- жій чу- жи- ні Жи- ти, про- жи-

a t.

ва- ти, *8-va b.* То так то, бра- ті- ку,



тяж- ко та важ- ко, Не по си- лі чо- ло-



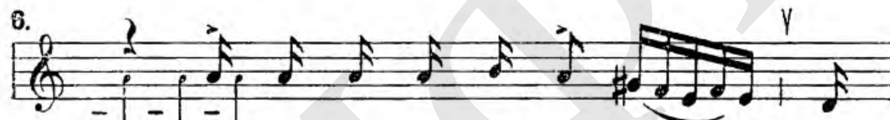
8-va b.

ві- ко- ві Із си- ро- ї зе- млі



Важ-кий ка-мінь під- ня- ти."

6.



8-va b. „Се- стро мо- я рід- нень- ка, Го-



лу- бонь- ко си- вень- ка! Рад би я до



те- бе у го- сті при- бу- ва- ти, 8-va b.



То не зна- ю, де те- бе шу- ка- ти, вже й









(♩ = приблизно 69 М. М.)



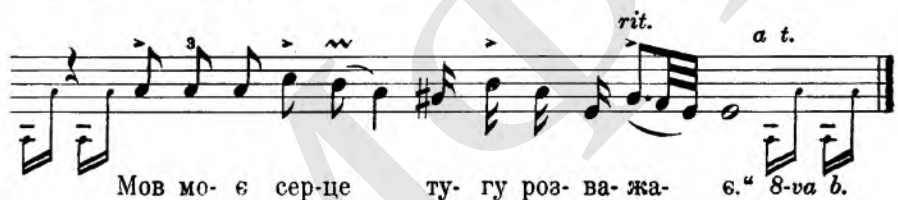


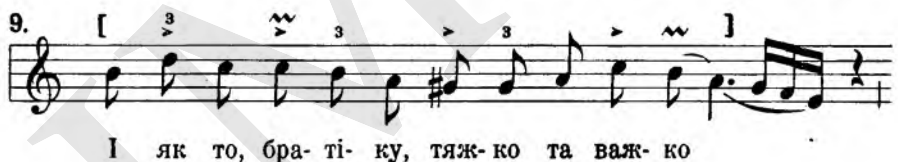



би- стри- ї рі- ки Бі- лим ле- бе- донь-ком пе- ре- пли-


ви, 8-va b. Че- рез ве- ли- ки- ї го- ро- да


Си- вим го- лу- бонь- ком пе- ре- ле- ти, 8-va b.


rit.
a t.
Мов мо- є сер-це ту- гу роз- ва- жа- є.“ 8-va b.


9.
І як то, бра- ті- ку, тяж- ко та важ- ко


На свя- тий день, на ве- лик- день 8-va b.


rit.
Аль- бо на ко- то- рий праз- ник ро- ко- вий, мо-



леб- ний:“ *8-va b.*

10.



„Що лю- де до цер-кви йдуть, Як бджо-ли гу-



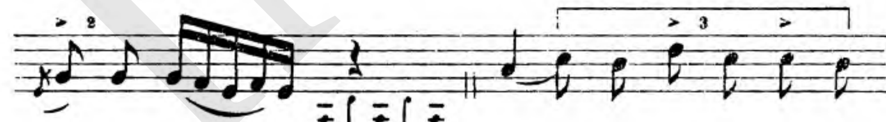
дуть, *8-va b.* А з цер-кви йдуть, як мак про-цві-



та- є; *8-va b.* По- ла з по-



ло- ю чер- ка- єц- ця, Брат з се-стро- ю не про-



ща- єц- ця, *8-va b.* Ой, пле- че з пле-чем тор-



ка- є, О- дин од- но- го з праз-ни-ком

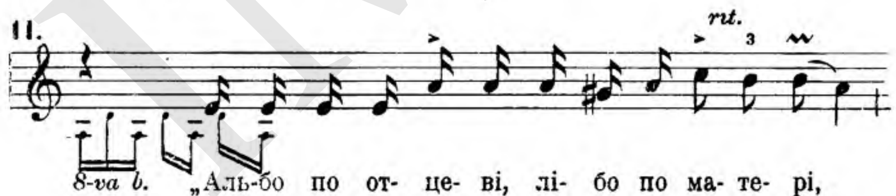

по- здо- ро- вля- є;
8-va b.
Пле- че з пле-чем тор-


3
ка- є, О- дин од- но- го На хліб, на сіль, на


бен- кет за- зи- ва- є, —
8-va b.
Я ж сто- ю, пре-


3
бід- на си- ро- ти- на, О, ні- хто ме- не не при- ві -


та- є...“


11.
rit.
3
8-va b.
„Аль-бо по от- це- ві, лі- бо по ма- те- рі,

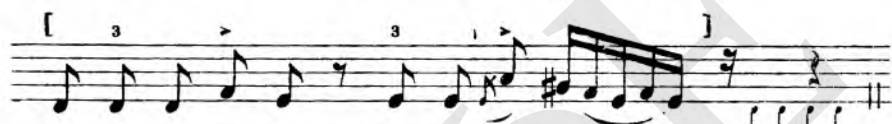

a t.
На- че во- но ме- не вже й не зна- є.“
8-va b.



„Ти ж і сам, бра- те, до- бре зна- єш, Як у



на- шо- го от- ца, лі- бо у ма- те- рі,



Бу- ло що пи- ти, аль- бо зї- сти — *8-va b.*



І тог- да ні світ, ні тьма, — В ха- ту всту- па- ли, *8-va b.*



Ку- ма- ми, сва- та- ми, *8-va b.* Род- ни- ми бра-



та- ми на- зи- ва- ли.“



8-va b. Як при- ши- бла ху- да, не- ща- сли- ва хур- то-


Sostenuto
ви- на, 8-va b. Від-ре- кла- ся у- ся


на- зва- на- я ро- ди- на.“ 8-va b.


13. Tempo I.
„І тог- да не- ма ні ку- ма, ні по- бра- ти- ма,


Ні- ко- му в ха- ту всту- пи- ти, 8-va b.

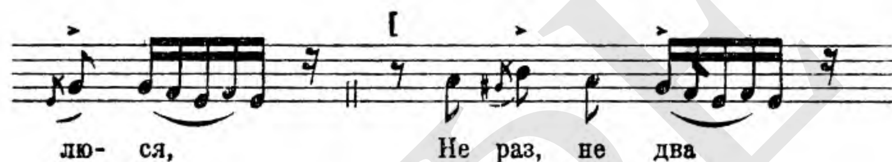

До- брим здо- ро- в'ям на- ві- сти- ти, 8-va b.


rit.
Ні з ким ста-ти, За здо- ро- в'я і- спи- та- ти.“


14. a t.
8-va b. „Тіль- ки пі- ду я до свя- то- ї


цер- кви, До бо- жо- го до- му,
8-va b.


Бо- гу по- мо- лю- ся, На свя- то- сти по- див-


лю- ся, Не раз, не два


3
дроб-ни- ми сльо- за- ми о- біл- лю- ся...


3-тій валок.
О, то ж у ме- не рід- ний о- тець і ма-


ту- ся."


15.
8-va b. „Що вий- ду я з цер- кви, Гля- ну, — в го- ру ви-


со- ко, І в зе-млю гли- бо- ко 8-va b.


І в чу- жу сто- ро- ну, — До ро- ди- ни вже й да-

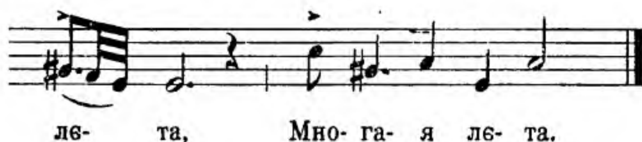

ле- ко.“ 8-va b.

16.


„Дай же, бо- же, ми- ру цар- сько- му,


На- ро- ду хри- сти- ян- сько- му


Од сьо-го- дні всім на здра- ві- я, На мно- га- я


лє- та, Мно- га- я лє- та.

„Про Олексія Поповича“

(♩ = приблизно 72 М. М.)

1. 1-ший валок.

Ой, по Чор-но-му мо- рю, Ой, на ка- мі- ні бі- лень- ко- му, Там си- дів со- кіл яс- нень- кий, Жа- лíб-нень-ко кви-лить, про-кви- ля- є, І на Чор- но- є мо- ре спиль-на по- гля- да- є, Що на Чор- но- му мо- рі все не до- бре по- чи- на- є.

rit.

2. a. t.

Зла, су- про- тив- на, хви- леш- на хви- ля у- ста-


ва- є, Суд-на ко-заць-ки- ї, мо- ло-

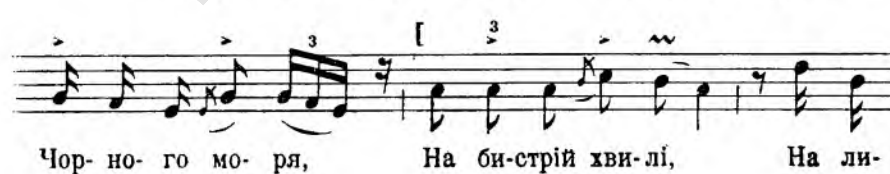

дець-ки- ї На три ча- сти роз-би- ва- є...


3.
Пер- ву часть у- хо- пи- ло, В ту-рець-ку


зем-лю за- не- сло, Дру- гу часть у- хо-


пи- ло, В ду-най-ське гир- ло за- би- ло.


4.
А тре- тя часть тут ма- є, По- се- ре- ди- ні


Чор- но- го мо- ря, На би-стрій хви-лі, На ли-



хій хур- то- ви- ні по- то- па- є...

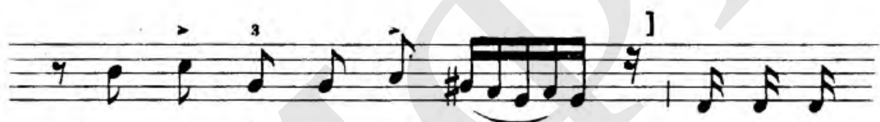
5.



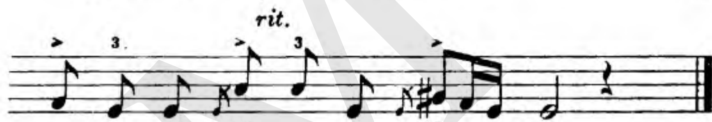
Ой, при той ча- сти Бу- ло ві(й)-ська



мно- го; Хто був стар- ши- но- ю?



Гриць- ко Ко- ло- мий- чин, По всьо- му

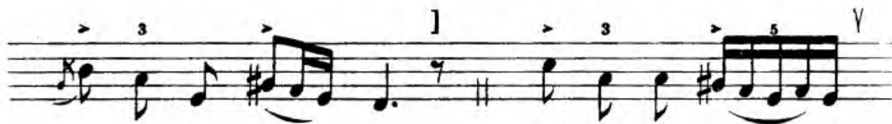


ві(й)ську із- бар- зе й о- кли- чен.

6.



То до ко- за- ків сло- ва- ми про- мов- ля- є, Сльо-



за- ми вбли- ва- є: „Ой, ко- за- ки,

па- но- ве мо- лод- ці! До- бре ви дбай- те,

Грі- хов не тай- те, Спо- ві- дай- тесь ви

На- пе- ред ми- ло- серд- но- му бо- гу

І Чор- но- му мо- рю, Ой, о-

rit.

та- ма- ну ко- шо- во- му."

a tempo

7.

Ті ж ко- за- ки те за- чу- ва- ли, Та

всі за- мов- ча- ли. Тіль- ко о- бі- зветь- ся



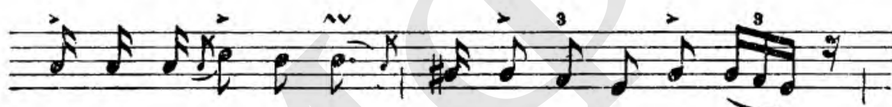
О- лек- сій По- по- вич, Геть-ман за- по- ро- жець:



„Ей, ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці!



До- бре ви вчи- ні- те, Ме- не ж, О- лек-



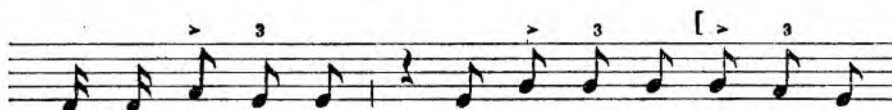
сі- я По- по- ви- ча, Са- мо- го возь- мі- те,



До мо- є- ї ши- ї бі- лень-кий ка- мінь при- вя-



жі- те, О- чі мо- ї ко- заць- ки- ї,



мо- ло- дець- ки- ї, Чер- во- ной ки- тай- кой за-

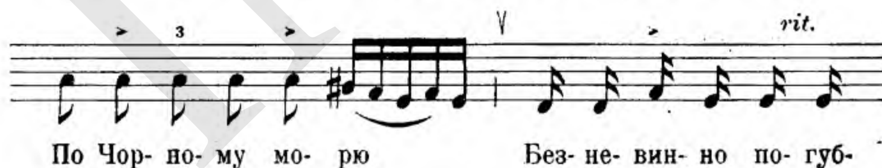

пні- те, Ой, са- мо- го ме- не в Чор- не


rit.
мо- ре іс- пу- сті- те!“


9.
a t.
„Не- хай же я бу- ду сам сво- є- ю го- ло-


во- ю Чор- не мо- ре да- ру- ва- ти,


Ніж- ли я ма- ю мно- го душ, вір хри- сти- ян- ських,


rit.
По Чор- но- му мо- рю Без- не- вин- но по- губ-


ten.
ля- ти.“

a tempo

10.

Ті ко- за- ки те за- чу- ва- ли, До О- лек-

сі- я По- по- ви- ча Сло- ва- ми про-мов-

ля- ли, Сльо- за- ми об- ли- ва- ли:

„Ей, О- лек- сі- ю По- по- ви- чу, Слав-ний

ли- ца- рю, пи- са- рю! Ти ж свя-те пись-мо

По три- чі на день чи- та- єш І

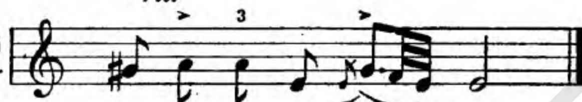
нас, про-стих ко- за- ків, На все до- бре на- у-



ча- єш, По чо- му ж ти від нас

(♩ = приблизно 66 М. М.)

rit.

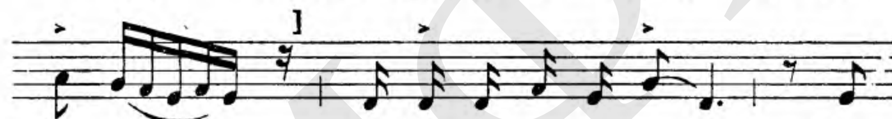


грі- хів біль-ше ма- єш?“

11. *ten.* *a tempo*



Ой, О- лек- сій По- по- вич те за- чу-



ва- є, Сло- ва- ми про- мов- ля- є, Сльо-

rit.



за- ми об- ли- ва- є:

12. *a tempo*



„Ой, ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці!



Я ж свя- те пись- мо по три- чі на день чи- та- ю,

* Дві останні ноти здогадні, бо відтворені на фонографі невиразно.



І вас, про-стих ко- за- ків, На все до- бре на- у-



ча- ю, Від вас та- ки грі- хів біль- ше



ма- ю."

13.



„Що я в о- хот- не вій- сько од- їж- джав, Не



до- бре по- чи- нав, З от- цем і з ма- ті- ре- ю



Про-ще- ні- я не мав, Стар- шо- го бра- та



За бра- та не мав, Стар-шу- ю се- стру

ten.

Збар- зе по- ва- жав, Ой, у гру- ди

rit. a tempo

стре- ме- ном од- пи- хав... Ли- бонь ме- не, ко- за- ки,

ten.

па- но- ве мо- лод- ці, Най- біль- ше тут

гріх спіт- кав."

14.

„Ой, і- ще з го- ро- да ви- бі- гав,

Са- мих ма- лень-ких ді-тей Ко-нем роз- би- вав,

rit.

Кров хри- сти-ян- ську Без- не- вин- но я про- ли- вав"..

15. a tempo

„Ой, мо- ло- ді- ї же- ни за во- ро- та ви- бі-

га- ли, Ма-лень- кі діт- ки на ру- ки хва-

та- ли, Ме-не ж, О- лек- сі- я По- по- ви- ча,

ten.

Кля- ли, про-кли- на- ли..."

16.

„Ой, і- ще ж я повз со- рок цер- ков про- бі- гав,

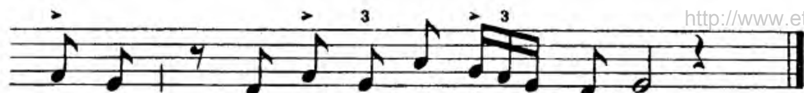
За сво- є- ю гор- до- стю шап- ки не ски-дав,

rit.

На се- бе хре- ста не скла- дав І от-

ців-сько- ї й ма- те- ри- но- ї мо- ли- тви не спо- ми-

нав... Ли- бонь ме- не, ко- за- ки, па- но- ве мо-



лод- ці, Най-біль-ший тут гріх спіт-кав“.

17.



„Ой і- ще ж ми- мо цар-ську гро- ма- ду про- бі- гав,



За сво- є- ю гор- до- стю шап- ки не ски- дав,

meno mosso

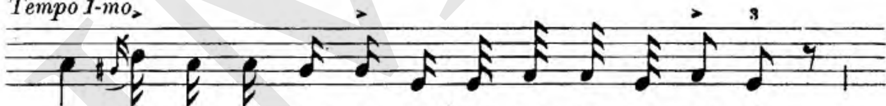


Му- жи- кам, ко- за- кам На день до-брий не да-



вав, З праз-ни- ком не по- здо- ров- ляв...

Tempo 1-mo



Ли- бонь ме- не, ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці,

rit.



Най-біль- ше тут гріх спіт-кав.“

18. *a tempo*



„Ой, не єсть се ме- не Чор- не мо- ре по- топ-

ля- є, Єсть се ме- не от-ців-ська, ма- те- ри- на мо-

rit.

ли- тва ка- ра- є."

19. *a tempo*

„Ой, як- би ме- не от- ців-ська, ма- те- ри- на мо-

ли- тва Од смер-ти вбо- ро- ни- ла,

На Чор- но- му мо- рі не вто- пи- ла,

Як бу- ду я до от- ця, до ма- те- рі, До ро- ду при- бу-

ва- ти, І бу- ду от- ця та й ма- тір

rit.

Шти- ти, ша- ну- ва- ти й по- ва- жа- ти."

20. *a tempo*



„І стар-шо- го бра- та бу- ду я



За рід- но- го от- ця по- чи- та- ти,

(𝅗𝅥 = приблизно 66 М. М.).

3-тій валок.



А близь-ких су- сід за рід- ну брат- тю в се- бе



ма- ти.“

21. *a t.*



Ско- ро став О- лек- сій По- по- вич По і- стин- ній



прав-ді Грі- хи бо- гу спо- ві- да- ти, За- раз ста- ла



зла, су- про- тив- на, Хви-леш- на хви- ля



На Чор- но- му мо- рі при- ти- ха- ти.

22.




Мов на Чор- но- му мо- рі не бу- ва- ла,





цем при- би- ва- ла.

23.







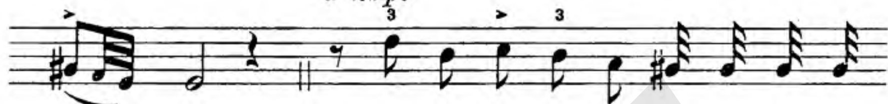


ritenuto



хви- лі, На ли- хій хур- то- ви- ні по- то-

a tempo



па- ли, — А- ні од- но- го, че- рез О- лек-



сі- я По- по- ви- ча, ко- за- ка

riten.



З між- до вій- ська- ми не вте- ря- ли."

24. *a tempo*



О- лек- сій По- по- вич На чу- да* ви- хож-



да- є Бе- ре в ру- ки свя- те пись-мо,



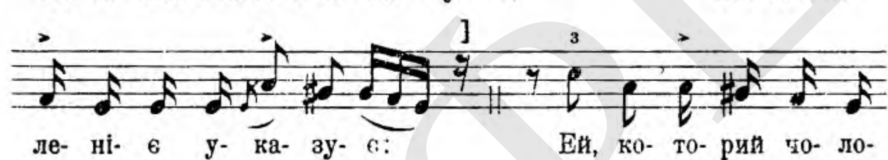
По три- чі на день чи- та- є, Ой, у- сіх

* Чердак.

















* Місце між зірочками попсоване, звучить невиразно: слова (5 складів) доповнюємо за записом Лариси Квітки (Лесі Українки).

riten.

і на мо- рі, Ой, на по- мощ по- ма- га- є."

26.

a tempo

„То от- ців-ська, ма- те- ри- на мо- ли- тва

Зо дна мо- ря ви- ні- ма- є, Од ве-

ли- ких грі- хів ду- шу від- ку- пля- є, До

цар-ству- я не- бес- но- го при-вож-да- є."

27.

meno mosso

a t.

„Нам го- дить- ся те- є спо- мя- та- ти,

За ко- то- ри- ми мо- ли- тва- ми Ста- ли ми

хлі- ба, со- ли по- жи- ва- ти.“ Дай- же,

бо- же, ми- ру цар-сько- му І на- ро- ду хри- сти-

ян-сько- му Од сьо- го- дні всім на здра- ві- я,

На мно- га- я лє- та, Мно- га- я лє- та!

«Про Олексія Поповича»

(♩ — приблизно 63 М. М.).

1.

Соло.

Ой по Чор- но- му мо- рю, Ой на ка- мі- ні бі- лень-ко-му, Там си-дів

со-кіл ясненький, Жа-ліб-нень-ко кви-лить, про-кви- ля- є, І на Чор- но- є

мо- ре спиль-на по- гля- да- є, Що на Чорно-му мо- рі Все не до-бре по-чи- на- є.

Кобза.

rit. a t. rit. p

2.

riten. a tempo

Зла, су- про- тив- на, хви-леш- на хви- ля у- ста- ва- є,

riten. a tempo p

[ ]

Су-дна ко- за- цьки- ї, мо- ло- де- цьки- ї На три ча- сти роз- би-

ten. 3.

ва- є. Пер- ву часть у- хо- пи- ло, В ту-рець-ку зе- млю за- не-

p f

слo, Дру-гу часть у- хо- пи- ло, В ду-най-ське гир-ло за- би- ло.

4\.

A тре- тя часть тут ма- є, По се- ре- ди- ні Чор-но- го мо-

ря, На би-стрій хви- лі, На ли- хій хур- то- ви- ні по- то- па-

rit. ten.

a tempo 5.

6.

Ой, при той ча- сти

Бу- ло вій-ська мно- го;

Хто був стар-ши- но- ю?

Гриць-ко Ко- ло-

ritenuto

a t.

6.

ми(й)- чин,

По всьо- му ві(й)-ську він бар- зе о- кли- чен.

„Гей, ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці! До- бре ви

дбай-те, Грі-хов не тай-те! Спо- ві- дай- те- ся ви На- пе- ред ми- ло-

серд-но- му бо- гу І Чор- но- му мо- рю, Ой о- та- ма- ну ко- шо- во- му."

7.

Ті ко- за- ки те за- чу- ва- ли.

rit. *a t.*

Та всі за-мов-ча- ли.

Тіл(ь)-ко о- бі- зветь- ся О- лек- сій По- по- вич,

Гетьман, за- по- ро- жець:

8.

„Ой ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці!

pp

Добре ви дбай-те, Ме-не ж,О-лек-сі- я По-по-ви-ча, са-мо-го возьмі- те,

До. мо- є- ї ши- ї біленький камінь привя-жі- те, О- чі мо- ї ко-зацьки- ї, мо- ло-

дець-ки- ї Чер-во-но- ю ки- тай- ко- ю за- пні- те, Ой са- мо- го ме- не в Чор-не

9.

мо- ре іс- пу- сті- те!“ „Не- хай же я бу- ду сам сво- є- ю го- ло-

во- ю Чор- не мо- ре да- ру- ва- ти, Ніж- ли я ма- ю мно- го душ,

rallent. *ten.*

вір хри- сти- ян- ських, По Чор- но- му мо- рю Без- не- вин- но по- гу- бля-

10.

a tempo

ти." Ой ті ко-за-ки те за-чу-ва-ли,

До О-лек-сі-я По-по-ви-ча Сло-ва-ми про-мов-ля-ли, Сльо-за-ми

об-ли-ва-ли: „Ей, О-лек-сі-ю По-по-ви-чу, Славний ли-ца-рю,

пи- са- рю! Ти ж свя-те пись-мо по три- чі на день чи- та- єш, І нас, про-стих

ко- за- ків, На все до- бре на- у- ча- єш, По чо- муж ти від нас грі- хів біль-ше ма-

єш?"

II.

Ой О- лек-сій По-по-вич

се за- чу- ва- є, Сло- ва- ми про-мов- ля- є, Сльо-за- ми об- ли-

ва- є: „Ой ко- за- ки, па- но- ве мо- лод- ці!

Я ж святе письмо по три-чі на день чи-та- ю І вас, про-стих ко- за-

rit. ten.

ків, на все до-бре на- у- ча- ю. Ой від вас та-ки грі-хів більше ма- ю..."

accelerando

12. a tempo

„Що я в о- хот- не вій-сько о- діж-джав, Не до-бре по-чи- нав, З от-цем і з ма-ті-ре-

ten.

ю Про- ще- ні- я не мав; Стар-шо-го бра- та За бра-та не мав,

ten.

Стар-шу-ю се-стру Збар-зе по-ва-жав, Ой, у гру-ди стре-ме-ком од-пи-

ten.

хав; Ли-бонь ме-не, ко-за-ки, па-но-ве мо-лод-ці, Най-біль-ший тут гріх спіт-

rit.

Від цього місця до кінця
[♩ = 58—60 М. М.

13.

кав...“ „Ой і-ще з го-ро-да ви-їж-джав, Три-ста душ ма-лень-ких

rit.

ді- тей ко(е) нем роз- би- вав, Кров хри- сти- ян- ську [Безневинно]* я про- ли-

ritenuto

[a tempo

14.

вав"... „Ой то мо- ло- ді- і же- ни за во- ро- та ви- бі- га- ли, Ма- лень- кі діт- ки на ру- ки хва-

riten. ten. a tempo

та- ли, Мене ж, О- лек- сі- я По- по- ви- ча, кля- ли, про- кли- на- ли..."

* Не виходить на фонографі.

15.

„Ой і- ще ж я повз со- рок цер- ков про- бі- гав, За сво- є- ю гор- до- стю
шап- ки не ски- дав, На се- бе хре- ста не скла- дав І от- ців- сько- ї
й ма- те- ри- но- ї мо- ли- тви не спо- ми- нав..."

РЕЦИТАЦІЇ
кобзаря
СТЕПАНА АРТЕМОВИЧА ПАСЮГИ
з Богодухівського пов., Харківської губ.

„Про Марусю Богуславку

(♩ = приблизно 69 М. М.)

I.

ten.

Гей!

На

3

* Тон gis¹, що лежить у строю кобзи, зазначуємо постійним дієзом при ключі

Чор- нім мо- рі І на бі- ло- му

ка- ме- ні, Там сто- я- ла тем-

ни- ця І в тій тем- ни- ці

Сім- сот бід-них не- воль-ни- ків стра- да- є.

2.

То до їх дівка бранка, Маруся, попівна Богуславка, прихожає,

rit.

a tempo

До їх слова промовляє

„Гей, ко- за- ки, ви бід- ні не- воль-ни- ки!

Вга- дай- те, що

rit.

в нас сьо- го- дні за день те- пер."

a tempo

3.

То ко- за- ки, бід- ні не-воль-ни-ки,

Те- є за- чу- ва- ли,

più mosso

Дів- ки бран- ки, Ма- ру- сі, по- пів- ни, Бо- гу-слав- ки

a tempo

У ли- це, в ві- чі ви- дом не ви- да- ли

rit.

І вни ї- ї по го- ло- су пі- зна- ва-

ли.

a tempo

4.

„Гей, дів- ко бран- ка, Ма- ру- сю, по- пів- на Бо- гу-

слав- ка! Як же ми мо-жем то- бі

Сей день у- зна- ва- ти?

Що ми вже трид-цять ро- ків У тій ту-

рець-кій не- во- лі бу- сур-мен-ській

„Про удову"

(♩ = приблизно 76 М. М.)

Кобза.

* Чи в цьому акорді дійсно приходить тон e^1, так як у попередньому і слідуючому акордах, чи лише причувається під впливом сусідніх акордів,—годі збагнути; тому в цій думі пропускаємо тон e^1 в аналогічних місцях супроводу. Не певне й те, чи нотований у супроводі тон *a* не є *A*. Це відноситься і до попередньої думи.

I.

Гей!

ten.

Ей, в по- лю зе-

ten.

ле- на ді- бро- ва шу- мі- ла, І як та ста-

ра- я вдо- ва в сво- є- му до- му З сво- ї- ми діт- ка- ми.

2.

го- мо- ні- ла. Ей, во- на

a tempo

ма-ла со- бі три си-ни, Три, як яс- ни- ї,

глас- ни- ї со- ко- ли;

І во- на їх до зро- сту літ у най- ми не пу-

ска- ла, Й во-на пуч-ка- ми й руч-ка-ми хлі- ба- со- ли за-роб-

rit. *a tempo*

ля-ла, А їх го- ду- ва- ла:

І во- на сво- їй го- лі- вон- ці при ста- ро- сти

meno mosso

літ Про- жи- ті- я спо- ді- ва-ла.

a tempo

3.

Гей, ста- ли си- ни до ра-зу-ма до-хо-

жа- ти, Ста-ли мо- ло- де подружжя при-ні- ма- ти

І за- раз же ста- ли ста-рій ма- те- рі

Хлі-бом і сіл- лю на- рі- ка- ти І на

rit.

сміх під-ні-ма-ти, Із до- мів-ки із- си-

ла- ти. *a tempo*

rit.

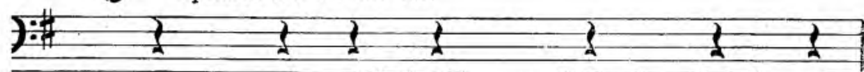
4\. „Гей і- ди ти, не- не, пріч від ме- не!...

a tempo

* В цьому акорді дуже виразно вчувається e1

„Про сестру і брата“

(♩ = приблизно 72 М. М.)







Гей!



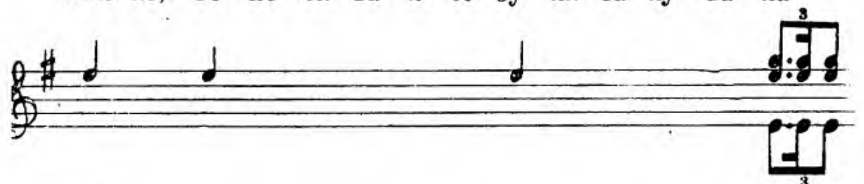


Гей, у свя-ту не- ді- лю, На зо- рі, ра- но, по-ра-

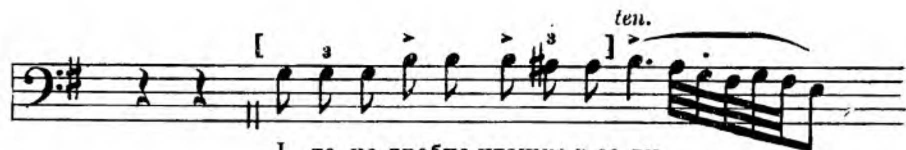




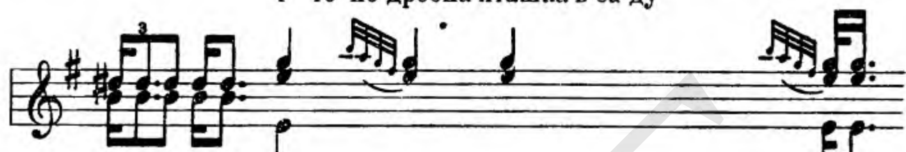
нень- ко, То не си- ва- я зо- зу- ля за- ку- ва- ла



* Ноти, звернені вниз (e^1, h^1), треба читати октавою нижче (як e, h).



І то не дробна пташка в са-ду



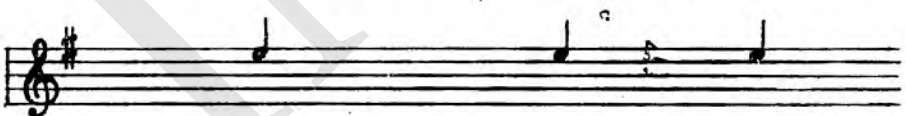


ще- бе- та- ла: Ей,





як то се-стра до бра-та із чу-жо- ї сто-ро- ни В да-





ле- кі го- ро- ди Ли-сти пи-



са- ла І так сив со- ко- ли- ком

по- си- ла- ла.

3.

più mosso

a tempo

rit.

„Гей, бра- ті- ку рід-нень-кий,

più mosso

a tempo

Го-луб- чи- ку си- вень- кий! При-

будь, при- ли- ни до ме- не, Од-

ві- дай ти ме- не, без- доль- ну- ю, без-род- ну- ю

[ ]

І без- пле- мен- ну,

Гей, на чу- жій чу- жи- ні,

При не- щас- ній мо- єй хур-то-

ви- ні.“

4.

„Гей, що я, бра- ті- ку на чу-

жій чу- жи- ні за- у- до- ві- ла, Із ма-

лень-ки- ми діт- ка- ми о- си- ро- ті- ла...“

* Рецитації Пасюги схопив на фонограф Опанас Гр. Сластіон у 1910 р.

РЕЦИТАЦІЇ
КОБЗАРЯ
ІВАНА КУЧЕРЕНКА
з с. **Мурафи, Богодухівського пов., Харківської губ.***

„Про Олексія Поповича“

(♩ = приблизно 66 М. М.)

1.

Ой, по

Чор- но- му мо- рі, На ка- ме- ні

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1910 р.

бі- ло- му, Там си- дів

со- кіл яс- нень-кий Кви-лить, про-кви-

rit.

a tempo

ля- є, Пиль- но на Чор-не мо- ре по-гля-

rit.

да- є,

più mosso

più mosso

Що на Чор-но-му мо- рі все не до-бре по- чи- на- є:

a tempo

Зла, су- про- тив- на, хви-леш- на хви- ля

rit. *a tempo*

вста-ва- є, Суд-на ко- зацьокі, мо- ло- децьокі,

На три ча- сти- ні роз- би- ва- є.

2.

f

Перву часть ухопило, В Дунай

ten. *rit.* *a tempo*

гирло забило: Другу ча-

стину ухопило, В турецьку землю занесло;

rit.

Третя часть деся має, має? На Чорнім

3.

мо- рі по- то- па- є.

più mosso

più mosso *rit.*

То при тій ча- сти- ні бу- ло вій- ська ба-

a t. *più mosso*

га- то; То був стар-ши-но- ю Гриць-

ко Пи- ря-тинський, — О то ж то до- бре дба- є,

a tempo

До ко- за- ків сти- ха сло- ва- ми про- мог-

rit.

ля- є.

più mosso

„Про удову"

(♩ = приблизно 66 М. М.)

1.

ten.

Гей, як на слав- ні- ї

rit.

a tempo

У- кра- ї- ні То не ді- бро- ва

ten. [ ]

за- шу- мі- ла,

più mosso

То як ста-ра* в сво-є- му до- му з ма-лень-ки- ми

rit. 2. *a tempo*

діт- ка- ми го- мо- ні- ла.

a t. *rit.*

Во- на то й ма- ла трьох си- нів, Як трьох гласних,

* На цьому місці кобзар помилково пропустив слово «вдова».

ten.

яс- них со- ко- лів; Пуч- ка- ми та руч- ка- ми

хлі- ба, со- ли за- ро- бля- ла,

Сво- їх си- нів го- ду- ва- ла, При мла-до- сти літ

у най- ми не пу- ска- ла,

[ ]

Та при ста- ро- сти літ со- бі по- ко- ю

rit.

до- жи- да- ла.

3.

più mosso

a tempo

Старший син, скоро почав до ро- зу- му до-хож-

да- ти,

Став до се- бе мо- ло-

ten.

ду дру- жи- ну при й- ма- ти,

ten.

Став ста- ру нень- ку на хліб, на сіль

4.

на- рі- ка- ти „Ой, ста ра- я не- не, І-

ten.

ди пріч від ме- не! Бу-дуть го- сті пи- ти

в ме- не та гу- ля- ти, А ти бу- деш,

ста- ра не- не, В по- ро- гах сто- я- ти..."

„Про смерть козака-бандурника"

(♩ = приблизно 58 М. М.)

Ой! - - - - ко-

заць- кі- ї - - - - От і вов-

pp

rit.

ки сі- ро- ман- ці кви- лять, про... про-кви-

f

sostenuto

ля- ють І ор- ли чор- но-крил- ці по-під

p

не- бе- са- ми лі- та- ють.

2.

più mosso

a tempo

3

І- но о-дин старий ко-зак о-став,

rit.

На коб-зу гра- є, Го-лос-но спі- ва- є.

3. *a tempo* rit.

Кінь(?)бі-ля(?)йо- го по-стрі-ля-ний, та по-

a tempo

ру-ба-ний, Ра- ти- ще по- ла-ма-не,

Піх- ви без ша-блів бу-лат-них, В ла-дів-ни- ці ні од-

rit.

ні-сень-ко-го на-бо- ю не ма- є.

4.

a tempo

più mosso

Тіль- ки зо-

ста- лась бан-ду- ра по- до- рож- ня- я...

РЕЦИТАЦІЇ
КОБЗАРЯ
ПЕТРА СЕМЕНОВИЧА ДРЕВЧЕНКА
з хут. Залютина біля Харкова*

„Про Олексія Поповича"

(♩ = приблизно 72 М. М.)

Кобза:**

1.

Гей, на Чорнім мо- рі,

Та на ка- мі- ні бі- лень- ко- му, Там си- дів

со- кіл яс- нень- кий;

Жа- ліб- нень-ко кви-

più mosso (♩ = 100 М. М.)

лить, про- кви- ля- є,

---

* На фонограф схопив Опанас. Гр. Сластіон у 1910 р.

** Супровід кобзи зазначено дрібними нотами, зверненими вгору, і вставками у скрипичному ключі; темп у «перегрkörах» кобзи швидчий, як у співі: ♩ = 100 М. М.

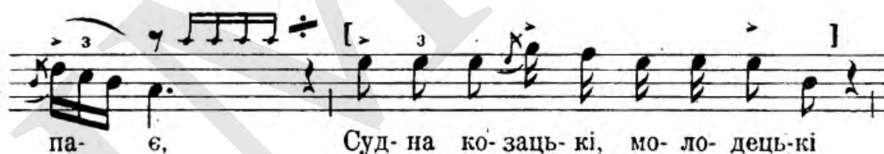



a tempo
Та й на Чор-не мо- ре пильно по- гля-да- є,


Що на Чорнім мо- рі все не до- бре по- чи- на- є.


più mosso
2.


a tempo
rit.
Зла, су- про- тив- на, хви- леш- на хви- ля на- сту-


па- є, Суд- на ко- заць- кі, мо- ло- дець- кі


riten.
3.
più mosso
На три ча- сти роз-би- ва- є.


a tempo
Що пер-шу ча-сти- ну у- хо- пи- ло,

Та в Ду-най-ське гир- ло за- би- ло, А дру- гу ча-

сти- ну у- хо-пи-ло, В Ца-реградську(?) землю за-не- сло...

„Про удову"

Кобза. (♩ = приблизно 100 М. М.)

(♩ = приблизно 72 М. М.)

1\.

Ой, то ж не зе- ле- на ді- брі- ва*(sic)* за- шу-

мі- ла,

rit.

Як то бід- на, ста- ра у- до- ва з сво-ї- ми

a tempo

діт- ка- ми Та у до- му із ма-нень- ки- ми

го- мо- ні- ла.

2.

Ма- ла со- бі вдо- ва три си-

ни, Три, як яс- ні- ї, глас- ні- ї со- ко- ли;

То во- на руч- ка- ми та пуч- ка- ми хлі- ба, со- ли за- роб-

ля- ла, Та їх го- ду- ва- ла,

До воз- ро- сту у най- ми ні- ко- л. пу- ска- ла,

Си- нів зго- ду- ва- ла.

3.

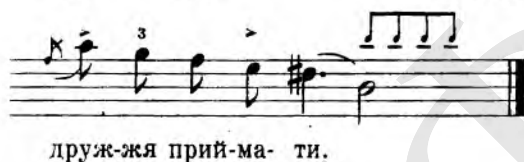
Ско- ро ста- ли си-

ни до- ро- ста- ти, Ста- ли до ра- зу- му до- хо- жа- ти,


Ста-ли ви-ро-ста- ти,


Ста- ли ста- рій ма- те- рі хлі- бом, сіл- лю на- рі-


ка- ти, Со- бі ж ста- ли мо- ло- де по-


друж-жя прий-ма- ти.

ТЕКСТИ ДУМ

Тексти дум, які я списав з фонографічних валиків, наспіваних Гончаренком, виявляють лише деякі дрібні відміни в порівнянні з записами тих самих текстів, які зладила д. Лариса Квітка (Леся Українка), користуючись не лише фонографом, але й поясненнями самого ж Гончаренка. Тому ж вважав я за потрібне скрізь відмітити оці відміни тексту Лариси Квітки, які зазначено в дрібних нотках буквами Л. К.

До своїх записів подає Л. П. Квітка ось яку загальну примітку: «Ручимось за повну точність запису щодо фонетики тільки в тих випадках, де правопис запису відрізняється від загально уживаного і де фонетична оригінальність підкреслена або зазначена словом «*sic*» [так]. Можливо, що в дійсності були й інші відміни, нами не почуті, — їх можна встановити по фонографу».

Щоби надто не пересівати тексту дрібними примітками, подаємо оце окремо зазначені Ларисою Квіткою важливіші фонетичні й інші мовні особливості (деякі з них повторюються в кількох місцях): *спилна, бездолную, сокіль, неділлю, сьватий, черкаєця, превождала, читайиш, ізбарзе, спом'ятати, острів, здравія, дробная, дробними, гріхов, помощ, отца, матірею.*

В тексті відмічено лише ті наголоси, що зовсім виразно відчутні в рецитації кобзаря. Цифрами з лівого боку зазначено поділ тексту на періоди; неправильні строфи (які кобзарі називають «штихами») — відзначені в рецитації маркантними закінченнями.

Групування віршів, зроблене на основі їх паралельного укладу, відповідає групам музичних фраз у відповідних періодах; цезура серед вірша, сполучена з малою паузою чи віддихом, зазначується вертикальною рисочкою.

Цифри з правого боку тексту вказують на число складів у віршах і в силабічних групах, на які розпадаються вірші дум, нагадуючи подекуди ритміку народних пісень; таким способом зазначено складочислові схеми, які повторюються у віршах і групах віршів, поєднаних паралелізмом; кінцеві групи римованих віршів майже правильно виявляють однакове число складів (найчастіше римуються 4-складові групи).

Думи, записані від кобзаря Гната Гончаренка

«Про Олексія Поповича» *

(Мелодія на стор. 416—434, варіант на стор. 435—449).

1. О́й по Чорному мо́рю,
Ой на камі́ні біле́нькому,
Та́м сидів со́кіл ** ясне́нький;
Жалібне́нько квили́ть, проквиля́є, 4 + 6
І на Чо́рноє мо́ре спи́лна поглядає, 7 + 6
Що на Чо́рному мо́рі | *** все́ не до́бре починає.
2. Зла́, супроти́вна, | хвиле́шна хвиля устава́є,
Су́дна коза́цькиї ****, | і молоде́цькиї
На три ча́сти розбива́є. 4 + 4
3. Пе́рву ча́сть ухопи́ло, 3 + 4
В туре́цьку зе́млю занесло́; 5 + 3
Другу ча́сть ухопи́ло, 3 + 4
В дуна́йське ги́рло забило. 5 + 3
4. А тре́тя ча́сть тут ма́є,
Посереди́ні Чо́рного мо́ря, 5 + 5
На би́стрій хвилі, 5
На лихі́й хуртови́ні потопа́є...
5. Ой при то́й ***** части́ 5
Було ві(й)ська мно́го; 6
Хто бу́в старшиною? 6
Грицько́ Коломи́йчин ******, 6
По всьому ві(й)ську ізба́рзе й окли́чен *******. 5 + 6
6. То́ до козаків слова́ми промовля́є,
Сльоза́ми вблива́є: ********
«Ой козаки́, | панове-моло́дці! 4 + 6
До́бре ви дбайте, 5
Гріхо́в не та́йте, 5
Сповіда́йтесь ви́ 5
Напере́д милосе́рдному бо́гу
І Чо́рному мо́рю, 5
Ой ота́ману кошово́му». 5 + 4

---

* Варіант дуже близький за формою і висловом до варіанта Антоновича Драгоманова, Исторические песни малорусского народа, т. І, стор. 176—181.

** Лариса Квітка: Сокіль (далі скорочено: Л. К.)

*** Л. К.: морю.

**** Так виразно чути із фонографу; та Лариса Квітка замічає, що в цих закінченнях «чулося скоріше — *її,* ніж *иї,* але достоту не дослухано».

***** Другий раз чулося «*туй*». Л. К.

****** Л. К. Коломійчин; чулося скоріше *і,* ніж *и.*

******* Значить: «голосно гукав так, щоб усі чули» (прим. Гончаренка). Л. К.

******** Л. К.: обливайи.

7. Ті ж козаки те зачували, 4 + 5
Та всі замовчали; 6
Тільки обізветься 6
Олексій Попович, 6
Гетьма́н, запо́рожець: 6
8. «Е́й, коза́ки, панове моло́дці! 4 + 6
Добре ви вчиніте, 6
Мене́ ж, Олексія Попо́вича,
Само́го возьміте, 6
До моеї шиї біле́нький ка́мінь | прив'яжіте, 6 + 5 + 4
О́чі мої коза́цькиї, | молоде́цькиї
Черво́ной кита́йкой * запніте,
Ой само́го мене в Чорне мо́ре іспусті́те! 6 + 5 + 4
9. Неха́й же я бу́ду са́м своєю голово́ю 6 + 5 + 4
Чо́рне мо́ре дарува́ти, 4 + 4
Ніжли я ма́ю мно́го душ, ві́р християнских **
По Чо́рному мо́рю
Безневи́нно погубля́ти». 4 + 4
10. Ті козаки те́ зачува́ли, 4 + 5
До Олексія Попо́вича 5 + 4
Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
Сльоза́ми облива́ли: 3 + 4
«Ей, Олексію Попо́вичу, 5 + 4
Славний ли́царю, пи́сарю!
Ти́ ж святе *** письмо́ 5
По три́чі на́ день чита́єш **** 5 + 3
І на́с, простих козаків, 4 + 4
На все до́бре научає́ш, — 4 + 4
По чому́ ж ти від нас гріхів більше ма́єш?» 6 + 6
11. Ой Олексі́й Попо́вич те́ зачува́є,
Слова́ми промовля́є, 3 + 4
Сльоза́ми облива́є: 3 + 4
12. «Ой коза́ки, панове-моло́дці! 4 + 6
Я ж святе́ письмо́ 5
По три́чі на́ день читаю, 5 + 3
І ва́с, про́стих козаків, 4 + 3
На все до́бре науча́ю, 4 + 4
Від ва́с таки гріхів більше ма́ю. 4 + 6

* Л. К.: червоною китайкою.
** Л. К.: християнських.
*** Л. К.. сьвате.
**** Вчувається «читаїш»; у Л. К.: читайиш, научайиш. «Безнаголосне е вимовляється здебільшого близько до и навіть в таких формах, як 3-я особа однини («зачувайи»), але не завжди вдалося теє достоту розслухати». Л. К.

13. Що я́ в охо́тне ві́йсько од'їжджа́в,
Не до́бре почина́в, 6
З отце́м і з ма́тірею
Проще́нія не ма́в, 6
Ста́ршого бра́та | за бра́та не ма́в, 5 + 5
Ста́ршую сестру́ | збарзе́ поважа́в, 5 + 5
Ой у гру́ди стре́меном одпиха́в...
Либо́нь мене́, коза́ки, панове-моло́дці, 7 + 6
Найбі́льше ту́т* грі́х спітка́в. 4 + 3
14. Ой іще́ з го́рода вибіга́в,
Сами́х мале́ньких діте́й **
Коне́м розбива́в, 5
Кро́в христия́нську 5
Безневи́нно я́ пролива́в. 4 + 4
15. Ой молоді́ї же́ни за воро́та вибіга́ли,
Мале́нькі ді́тки на ру́ки хвата́ли,
Мене́ ж, Олексі́я Попо́вича,
Кляли́, проклина́ли. 6
16. Ой іще́ ж я поз со́рок церко́в пробіга́в,
За своєю гордостю *** ша́пки не скида́в,
На се́бе Хреста́ не склада́в
І отці́вської й ма́териної моли́тви не спомина́в.
Либо́нь мене, коза́ки, пано́ве-моло́дці, 7 + 6
Найбі́льший *** то грі́х спітка́в. 4 + 3
17. Ой іще ж ми́мо ца́рську грома́ду пробіга́в,
За своєю го́рдостю ***** ша́пки не скида́в,
Мужика́м, козака́м
На день до́брий не дава́в,
З пра́зником ****** не поздоровля́в...
Либо́нь мене, коза́ки, панове-моло́дці, 7 + 6
Найбі́льше тут грі́х ******* спітка́в... 4 + 3
18. Ой не єсть се мене Чо́рне мо́ре потопля́є,
Єсть се мене отці́вська-ма́терина моли́тва кара́є.
19. Ой якби́ мене отці́вська-ма́терина моли́тва
Од сме́рти вборони́ла, 3 + 4
На Чо́рному мо́рі не втопи́ла, 6 + 4
Як бу́ду я до отця́, до ма́тері,
До ро́ду прибува́ти, 3 + 4

* Л. К.: То.
** Л. К.: «Триста душ маленьких дітей»; так само у варіанті цієї думи, співаному при супроводі кобзи (стор. 447—448).
*** Л. К.: гордощу.
**** Л. К.: найбільше.
***** Л. К.: гордощу.
****** Л. К.: с празником.
******* Л. К.: то; в другий раз чулося «туй».

I буду отця та й матір
Штити, шанувати й поважати. 6 + 4
20. I старшого брата буду я
За рідного отця почитати. 6 + 4
А близьких сусід за рідну браттю * в себе мати».
21. Скоро став Олексій Попович
По істинні правді
Гріхи богу сповідати, — 4 + 4
Зараз стала зла, супротивна, 4 + 5
Хвилешна хвиля 5
На Чорному морі притихати. 6 + 4
22. Притихала | і впадала, 4 + 4
Мов на Чорному морі не бувала, 7 + 4
Ой усіх козаків 6
До острова живцем прибивала 4 + 5
23. То козаки на острів виходили, 7 + 4
Великим дивом дивували, 5 + 4
Словами промовляли, 3 + 4
Сльозами вбливали **: 3 + 4
«Що на якому *** Чорному морю, 5 + 5
На бистрій хвилі, 5
На лихій хуртовині потопали, 7 + 4
Ані одного через Олексія Поповича | козака
З міждо **** військами не втеряли». 5 + 4
24. Олексій Попович
На чуда вихождає,
Бере в руки святе ***** письмо, 4 + 4
По тричі на день читає,
Ой усіх козаків 6
На все добре научає: 4 + 4
25. «Слухайте козаки, панове-молодці, 6 + 6
Як (се святе письмо) ****** висвічує, 6 + 4
На все моленіє указує: 6 + 4
Ей, котрий чоловік отцівську-материну молитву
Штить, шанує, поважає, 4 + 4
То отцівська-материна молитва
У купецтві | і в ремеєстві, 4 + 4
I на полі | і на морі 4 + 4

* Л. К.: рідне браття.
** Л. К.: обливали.
*** Гончаренко співав раз «на якомусь», раз «на якому ж», а як саме треба, не знає. Л. К.
**** Чулося неначе «миждо», але не напевно. Л. К.
***** Л. К.: сьвате.
****** Ці слова не виходять у фонографі, записано їх за текстом Лар. Квітки,

Ой на пóмощ спомагáє. 4 + 4

26. То отцíвська-мáтерина молúтва
Зо дна мóря винімáє, 4 + 4
Од велúких грíхів душу відкупляє, 6 + 6
До цáрствія небéсного привождáє». 4 + 4 + 4
27. Нáм годúться тéє спом'ятáти, 4 + 6
За котóрими молúтвами
Стáли ми хліба-сóли поживáти.
Дáй же, бóже, миру цáрському 4 + 5
І нарóду християнському 4 + 5
Од сьогóдні всім на здрáвія, 4 + 5
На мнóгая лéта,
Мнóгая лéта!

«Про удову»

(Мелодія на стор. 386—403)

1. Ой не дібрóва зашуміла, 5 + 4
Як удовá старáя
З своїми дітками малéнькими 6 + 4
У своєму дóму гомоніла. 6 + 4
2. Мáла собі вдовá ¦ трú синú, 6 + 3
Як ясниї, глáсниї соколú; 7 + 3
Вонá ж годувáла, 2 + 4
До зрóсту у наймú не пускáла, 6 + 4
Ой вонá ж своéй * голóвонці при стáрості лін
При їх жúтія сподівáла. 5 + 4
3. А скóро стали синú до рáзума дохожáти,
Стáли молодé подрýжжа принімáти,
Зáраз стали мáтір, старý вдову, 6 + 4
На сміх підіймáти. 2 + 4
4. Зáраз стали мáтері, старíй вдові,
Хлíбом-сíллю дорікáти, ** 4 + 4
Із домівки ізсилáти. 4 + 4
5. «Ідú ж ти, нéне, ¦ пріч від мéне! 5 + 4
І будуть, нéне, ¦ гóсті в мéне — 5 + 4
Царі та князі,
Бýдуть пúти, гуляти, 4 + 3
Бýдеш ти, мáти старáя,
У порóга геть стояти. 4 + 4
6. Ой то я ж тебé не знáтиму
За своєю гóрдощею, 4 + 4
Як тебе назвáти, вже й мáти!»

---

* Л. К.: свої.
** Л. К.: нарікати.

7. А та́ вдова се́ зачува́є, 4 + 5
З двора́ схожа́є, 5
По ву́лиці склоня́є, валя́є, 4 + 6
За свої́ми дро́бними сльоза́ми 4 + 6
Сві́та бо́жого не вида́є: 5 + 4
«Що вели́кая туга́ коло мого се́рця,
Мов хто ноже́м пробива́є». 4 + 4

8. Бли́зькі сусі́ди погляда́ли: 5 + 4
«Ой удо́во, стара́я ма́ти, 4 + 5
Іди́ в на́ш чужи́й ді́м прожива́ти *. 6 + 4
Бу́дем ** тебе хлі́бом-сі́ллю годува́ти, 4 + 4 + 4
Бу́деш ти на́ших маленьких ді́ток
догляда́ти». 5 + 5 + 4

9. А вдова те́ зачува́є, 4 + 4
У чужи́й дом ухожда́є ***, 4 + 4
Живе́, прожива́є, 2 + 4
Ха́тку помі́та́є, 2 + 4
Ла́вки помива́є, 2 + 4
Ой на ра́нній зорі, на вечі́рній 6 + 4
Спочива́ння собі́
Ніко́ли вона вже́ не ма́є; 5 + 4
Ой свої́х синів збарзе́ зневажа́є, 5 + 2 + 4
Клене́-проклина́є: 2 + 4

10. «Ой сини́ мої, сини́,
Три, як я́снії, | гла́снії соко́ли!
Ой бода́й ви отни́ні до віку щастя-до́лі не ма́ли,
Як ви́ мене при ста́рости літ
З домі́вки зісла́ли!

11. Що як я ручка́ми та пучка́ми 6 + 4
Хлі́ба-со́ли зароблaя́ла, 4 + 4
Та вас годува́ла, — 2 + 4
А тепер хотя́ б ні пи́ла, ні ї́ла,
Хотя́ б у вас | в тихоми́рстві ще поси́ді́ла» ****.

12. Та které **** в них пили та гуляли,
За воро́та ви́йшовши, їх осужда́ли:

13. «Бра́тіки ми́лі,
Голу́боньки си́ві!
Скі́льки ми в вас п'ємо́ та гуля́ємо, 4 + 7
Ой чому́ ****** ми старо́ї ма́тері 4 + 6

---

* Л. К.: Ці три вірші проспівав кобзар двічі: раз вийшла краще мелодія, а другий раз — слова.
** Л. К.: будем ми.
*** Л. К.: ухожає.
**** Л. К.: в тихомирности пожила.
***** Л. К.: которії.
****** Л. К.: почому ж.

Ой у ві́чі [видом не видаємо?] * 4 + 7

14. Чи ви́ її завдали́ **,
Чи ви́ її запро́дали́? 4 + 4
Чи вона́ в вас хліб-сіль пере́їла, 4 + 6
Чи вона́ при ста́рости літ
Де вона ва́с осуди́ла?» 4 + 4

15. А ста́рший брат те зачува́є,
До утре́ні божестве́нної ׀ одхожа́є,

У́треню божестве́нну ׀ вислуха́є,
До госпо́ди прибува́є, 4 + 4
До браті́в слова́ми промовля́є: 6 + 4

16. «Бра́тіки рідне́нькі, 3 + 3
Голу́боньки сиве́нькі! 4 + 3
Нуте ж ду́мати, гада́ти,
Як би нам стару́ ма́тір 3 + 4
У свій ді́м обіська́ти. 3 + 4

17. Ста́в нас госпо́дь види́мо кара́ти, 4 + 3 + 3
Ста́в у по́лі і в до́мі 4 + 3
Хліба-со́ли вменча́ти,— 4 + 3
Чи *** не ста́ло без старо́ї ма́тері
Поря́дків у на́с достава́ти?»

18. І то́ не орли́ заклекота́ли,
Як три́ вдови́ченки старо́ї ма́тері
Шука́ли та пита́ли.

19. А ско́ро в тре́тім дворі́ напита́ли,
У́ хату вхожа́ли,
Слова́ми промовля́ли, 3 + 4
Сльоза́ми облива́ли,— 3 + 4
Не́ньку старе́ньку
Проха́ли та блага́ли: 3 + 4

20. «Ей, ма́ти стара́я,
Іди в свій ді́м прожива́ти! 4 + 4
Бу́дем тебе хлі́бом-сі́ллю годува́ти, 4 + 4 + 4
Бу́дем свої мале́нькі ді́тки спиня́ти,
Бу́дем тебе шти́ти, шанува́ти й поважа́ти».

22. А та́ вдова те зачува́є,
Слова́ми промовля́є, 3 + 4
Сльоза́ми облива́є: 3 + 4
«Ой сини́ ж мої́, сини́,
Три, як я́снії, ׀ гла́снії соко́ли!

---

* Не виходить у фонографі; доповнено за записом Лар. Квітки.
** Л. К.: задали.
*** Л. К.: і.

22. «Ой не та́к-то отце́вську *-ма́терину моли́тву і упроси́ти
Я́к її розгніви́ти:
Ва́ша душа отни́ні і до ві́ку
Гріхо́в не одкупи́ться,
О́чі мої на ва́с не зогля́нуться».
Як то вдова́ кляла́-проклина́ла, 6 + 4
І ще́ ж поду́мала й погада́ла... ** 6 + 4
23. [Зо дна моря] виніма́ла,
Від *** вели́ких гріхів одкупля́ла, 4 + 2 + 4
До ца́рствія небе́сного привожда́ла. 4 + 4 +4
24. Ой кото́рий чолові́к отці́вську-ма́терину моли́тву
Шти́ть, шану́є, поважа́є, 4 + 4
То отці́вська-ма́терина моли́тва
Зо дна мо́ря виніма́є, 4 + 4
Від **** вели́ких гріхів одкупля́є *****, 4 + 2 + 4
До ца́рствія небе́сного привожда́є. 4 + 4 + 4
25. Нам годи́ться теє спом'ята́ти, 4 + 2 + 4
За кото́рими моли́твами
Стали ми хліба-со́ли пожива́ти. 3 + 4 + 4
26. Да́й же, боже, миру ца́рському, 4 + 5
Наро́ду християнському 3 + 5
Од сього́дні всім на здра́віє, 4 + 5
На мно́гая лі́та,
Мно́гая лєта!

«Про сестру і брата» ******

(Мелодія на стор.403—415)

1. Ой у святу́ неділю *******
То не си́ва зозу́ля закува́ла, 4 + 3 + 4
Ні дро́бная пта́шка в саду́ щебета́ла,— 6 + 6
Як сестра́ до бра́та 3 + 3
З чужо́ї сторони́ 3 + 3
У дале́кії ******** городи́ 5 + 3
Ли́сти писа́ла,
Покло́н посила́ла,
Бра́тіка рідне́нького, 3 + 4

* Л. К.: отцівську.
** Тут кобзар, мабуть, помилкою пропустив один чи більше стихів.
*** Л. К.: од.
**** Л. К.: од.
***** Л. К.: відкупляє.
****** Варіант у П. Житецького: «Мысли о народных малорусских думах», стор. 189.
******* Л К.: неділлю.
******** Л. К.: далекі.

Голу́бонька сиве́нького, 4 + 4
У го́сті проха́ла: 3 + 3
2. «Бра́тіку рідне́нький, 3 + 3
Голу́боньку сиве́нький! 4 + 3
Прибу́дь до ме́не, 5
Одві́дай мене́ 5
Бездо́льную, 4
Й безро́дную 4
Й безпле́менную,
На чужі́й чужи́ні 6
При неща́сній моі́й хуртови́ні. 4 + 6
3. Ой чи я́ живу́, чи я́ прожива́ю, 5 + 6
Я на чужі́й чужи́ні
Більшеє горюва́ння собі принімáю. 7 + 6
4. Що я́ на чужі́й чужині завдові́ла,
З мале́нькими ді́тками осироті́ла.
5. І я́к-то, бра́тіку, тя́жко та ва́жко 3 + 3 + 5
Бездо́льній, безро́дній,
Безплеме́нній,
На чужі́й чужи́ні 6
Жи́ти-прожива́ти, 6
То та́к-то, бра́тіку, тя́жко та ва́жко 3 + 3 + 5
Не по си́лі чолові́кові
Із сиро́ї землі́ 6
Важкий ка́мінь підня́ти».
6. «Се́стро моя рідне́нька, 4 + 3
Голу́бонько сиве́нька! 4 + 3
Ра́д би я до те́бе у го́сті прибува́ти,
То не знаю, де́ тебе́ шука́ти, вже й ма́ти.
7. О́й що ти́ живеш за висо́кими ліса́ми,
За би́стрими ріка́ми,
За вели́кими города́ми».
8. «Добре, бра́тіку, учини́,
Через висо́киї ліси́ 2 + 4 + 2
Ясним со́колом перелини́ *, 2 + 3 + 4
Через би́стриї ріки́ 2 + 3 + 2
Бі́лим лебе́доньком перепливи́, 2 + 4 + 4
Через вели́киї города́ 2 + 4 + 3
Си́вим голу́боньком перелети́ **, 2 + 4 + 4
Мо́в моє серце тугу́ розважає.
9. І я́к то, бра́тіку, тя́жко та ва́жко
На святи́й день, на вели́кдень,

* Л. К.: перелени.
** Л. К.: перелени.

Альбо на кото́рий пра́зник рокови́й, моле́бний:
10. Що лю́де до це́ркви йду́ть,
Як бджо́ли гуду́ть,
А з це́ркви йдуть, як ма́к процвіта́є;
Пола́ з поло́ю черка́єцця *, 5 + 4
Бра́т з сестро́ю не проща́єцця *, 4 + 5
Ой плече́ з плече́м торка́є,
Один о́дного ǀ з пра́зником поздоровля́є;
Плече́ з плече́м торка́є,
Один о́дного ǀ на хліб на сіль, на бе́нкет зазива́є,—
Я ж стою, пребідна сироти́на,
О, ніхто́ мене́ не привіта́є....
11. Альбо по отце́ві, лібо по ма́тері,
На́че воно́ мене вже й не зна́є.
Ти ж і са́м, бра́те, до́бре зна́єш, 5 + 4
Як у на́шого ǀ отца́ лібо у ма́тері
Було що пи́ти ǀ альбо з'їсти **,— 5 + 4
І тогда́ ні світ, ні тьма́,
В ха́ту вступа́ли,
Кума́ми, свата́ми,
Ро́дними брата́ми назива́ли.
12. Як пришиби́ла худа́, нещасли́ва́ хуртови́на,
Відрекла́ся *** й уся на́званая роди́на.
13. І тогда́ **** нема ні ку́ма, ні побрати́ма,
Нікому в ха́ту вступи́ти, 5 + 3
До́брим здоро́в'ям навісти́ти, 5 + 4
Ні з ким ста́ти, 4
За здоро́в'я іспита́ти. 4 + 4
14. Тільки піду́ я до святої це́ркви,
До бо́жого до́му,
Бо́гу помолю́ся, 2 + 4
На святости ***** подивлю́ся, 4 + 4
Не ра́з, не два́ ǀ дробними сльоза́ми обіллю́ся...
О, то ж у ме́не рідний ****** отець і мату́ся.
15. Що вийду я з це́ркви,
Гля́ну вгору — висо́ко,
І в зе́млю — глибо́ко,
І в чужу сторону́ —

* Л. К.: не розібрано, чи «ця» чи «цця».
** Л. К. : або істи.
*** Л. К.: одреклася.
**** Л. К.: тоді.
***** Л. К.: сьватости.
****** Л. К.: рідні.

До роди́ни вже́ й дале́ко». 4 + 4

16. Да́й же, бо́же, миру ца́рському, 4 + 5
Наро́ду христия́нському 3 + 5
Од сього́дні всі́м на здра́вія, 4 + 5
На мно́гая ле́та,
Мно́гая ле́та.

Фрагменти дум, записані від лірника Івана Скубія

«Про сестру і брата»

(Мелодія на стор. 336—340)

1. О́й у неді́леньку 6
Та ра́но-пorане́нько, 3 + 4
Та ра́нніми зоря́ми 4 + 3
То́ й не си́ва зозули́на кува́ла, 4 + 4 + 3
Та й не дро́бная пта́шечка щебета́ла, 5 + 3 + 4
Та то сестра́ до бра́та 4 + 3
До́брим здоро́в'ям
Та покло́н посила́ла. 3 + 4
2. Квати́речку відчиня́ла 4 + 4
Та слова́ми промовля́ла, 4 + 4
А й сльоза́ми рида́ла: 4 + 3
«Ах, бра́тіку мій рідне́нький, 4 + 4
Голу́бчику сиве́нький, 4 + 3
3. Прибу́дь же до ме́не, 6
Та відві́дай же мене́ 7
При чужі́й чужи́ні, 6
Та й при злі́й же хуртови́ні, 4 + 4
Та при неща́сній годи́ні!» 5 + 3
4. Тоді бра́т сестрі́ одвіча́є: 5 + 4
«Се́стро моя, каже, рі́дна, 4 + 4
Роди́но серде́шна! 6
Не можу́ до те́бе прибува́ти, 6 + 4
Не можу́ тебе відві́дати: 5 + 4
Що я́ живу́ за темними луга́ми,
Та за широ́кими поля́ми,
За би́стрими ріка́ми...»

«Про самарських братів»

(Мелодія на стор. 332—336)

1. Ге́й, усі́ поля сама́рські почорні́ли, 5 + 3 + 4
Та я́сними пожара́ми погорі́ли. 4 + 4 + 4
А ті́льки не згорі́ло у рі́чці Сама́рці

Та в криниці Салтанці
А́ три те́рни дрібне́нькі, 4 + 3
Три́ байра́ки зелене́нькі. 4 + 4
2. Чого́ вони не́ згорі́ли? 4 + 4
Бо та́м же то лежа́ло 4 + 3
Три бра́тіки рідне́нькі, 4 + 3
Як голу́бчики сиве́нькі, 5 + 3
Постріляні, порубані ду́же. 4 + 6
3. Озове́ться ста́рший бра́т до сере́днього слова́ми,
Та й обіллється гаря́чими сльоза́ми:
4. «До́бре ти, бра́те, й учини́, 5 + 3
А з річки Сама́рки
Або з крини́ці Салта́нки 5 + 3
Холо́дної води́ найди,— 4 + 4
Ра́ни мої смертельнії 4 + 4
Охолоди й окропи́...» 4 + 3
5. Озове́ться середу́щий брат до ста́ршого слова́ми,
Та й обіллється гаря́чими сльоза́ми:
«Чи ти́ мені, бра́те, віри не доїма́єш, 6 + 7
Чи ти́ мене на сміх підийма́єш? 4 + 6
Чи на́с не одна́ туре́цькая ша́бля поруба́ла, 5 + 4 + 6
Чи не одна́ нас янча́рськая ку́ля постріля́ла?» 5 + 4 + 6

«Плач невольника»

(Мелодія на стор. 324—326)

1. Та не я́сний со́кіл 6
Та й квили́ть, проквиля́є,— 3 + 4
Як то си́н до отця́, до мату́сі
З тяжкої нево́лі 6
В городи́ хри́стия́нськії
Покло́н посила́є. 6
2. Та со́кола я́сного 4 + 3
Рідним бра́том назива́є: 4 + 4
«Соко́ле я́сний, 5
Та бра́те мій рідний! 6
Ти висо́ко літа́єш, 4 + 3
Дале́ко бува́єш,— 6
А чого́ ж ти в отця́ та в мату́сі 4 + 6
В го́стях не бува́єш? 6
3. Полети́, со́коле, я́сний, 3 + 5
Бра́те мій рідний, 5
В городи́ христия́нські! 3 + 4
А ся́дь, упади́, 5
В мо́го отця́, в мату́сі... 4 + 3

Жалібнéнько заквилú, 4 + 3
Та моéму отцéві та матýсі
Про козáцьку мою невзгодóньку розкажú!»...

«Про Марусю Богуславку»

(Мелодія на стор. 326—330)

1. Та на Чóрному мóрі,
Та на кáмені білому,
Там стоя́ла темнúця темнéнька. 4 + 6
2. Тá й у тíй же темнúці 4 + 3
Булó сімсот козаків 4 + 3
Бідних невóльників. 6
Що вонú трúдцять літ у невóлі пробувáли,
Та білого світа і прáведного сóнечка не видáли,
Та й прáзника святóго різдвá й велúкодня не знáли.
3. Прийшлá до їх дівка Марýся, брáнка,
Попівна Богуслáвка,
Стáла тúхо словáми промовля́ти:
«То вú козакú,
Бідні невóльники!
Скажіть же мені,
Щó в вас тепéр в християнських городáх за дéнь?»
4. А тоді козакú, 6
Бідні невóльники, 6
Стáли плáкати, ридáти,
Та до дівки Марýсі, брáнки,
Попівни Богуслáвки, 3 + 4
Словáми промовля́ти: 3 + 4
«По чім то ми мóжем сей дéнь знáти, 4 + 6
Як ми трúдцять літ у невóлі пробувáєм,
Та білого світа і прáведного сóнечка не видáєм,
Та й і прáзника святóго різдва й велúкодня не знáєм...»

«Про Кішку Самійла»

(Мелодія на стор. 321—323)

1. Що з гóрода Трепезóна 4 + 4
Виступáє галéра 4 + 3
Трьомá цвітáми уквітчана й мальовáна. 5 + 4 + 4
2. Що пéрвим цвітом уквітчана — 5 + 4
Злато-сúніми стьожкáми заквітчáна; 5 + 3 + 4
А дрýгим цвітом процвітана — 5 + 4
Гармáтами уквітчана; 4 + 4

А трéтім цвітом уквітчана — 5 + 3
Турéцькою білою габóю покривáна. 4 + 6 + 4
3. То в тій галéрі Алкáн-паша, пашá гуляє.
Сімсот тýрків, янчáр чотúриста, 4 + 6
А бідного невóльника півчвертастá 4 + 4 + 4
Бéз старшинú військовóї собі мáє. 4 + 4 + 4
4. То міждо íми був стáрший
Кішка Самíйло, гетьмáн запорóзький,
А дрýгий Мáрко Рудúй...

«Про Олексія Поповича»

(Мелодія на стор. 330—332)

1. Та й на Чóрному мóрі, 7
Та на кáмені білому, 5 + 3
А тáм сидів ясний сóкіл білозóрець. 4 + 4 + 4
2. Ах, смýтно він себé мáє, 4 + 4
Та на Чóрноє мóре 7
Пúльно поглядáє, 6
Що на Чóрному мóрі 7
Та все не дóбре начинáє. 5 + 4
3. Що на нéбі всі звізди потьмáрило, 4 + 3 + 4
А половúна місяця 5 + 3
У чóрную хмáру заступúла. 6 + 4
4. Та із Нúзу та буйний вітер повіває 4 + 5 + 4
А на Чóрному мóрі 7
Злáя хуртовúна 6
Та й бисграя хвúля наступáє. 6 + 4

ДОДАТОК

Строфові пісні і танкові мелодії, записані від співців дум

ЗАПИСИ
ВІД ЛІРНИКА
ІВАНА МИКОЛАЙОВИЧА СКУБІЯ

з Лелюхівки, Кобеляцького пов., Полтавської губ. *

«Ой летить орел» **

(♩ = 90 М. М.).

1. Ой і ле- тить о- рел, А за ним со- кіл; „По- до- жди й о- рел, Щось то- бі ска- жу, По- до- жди й о- рел. Щось то- бі ска- жу."

---

* На фонограф схопив і записав тексти Опанас Гр. Сластіон у 1909 р.
** Варіант: М. Лисенко, Збірник українських народних пісень, т. VI, стор. 8.



Ой і летить орел, а за ним сокіл:
«Подожди й орел, щось тобі скажу.
(2 рази)

2. Ай ой де ж ти бував, та й ой
що ж ти видав?»
«Ой бував же я та в чужой стороні,
Та видав же я та велике диво.

3. Велике диво, зелене жито,
А в тому житі козака вбито.
(2 рази).

4. Коло його травка, травка-пророста
Коло серденька завивається,
(2 рази)

5. Та ніхто до його не признається,
Тілько признались а три ластівки.
(2 рази)

6. Що перва ластівка — рідна матінка,
Друга ластівка — рідна сестриця.
А третя ластівка — замужня жона.

7. Де мати стояла — ріка потекла,
А де сестриця — то там криниця.
Де замужня жона — то й роси нема.

«Ой їхав козак та й через байрак»



* Нота чи пауза, означена цим значком, видержана трохи коротше, як показує її вартість.

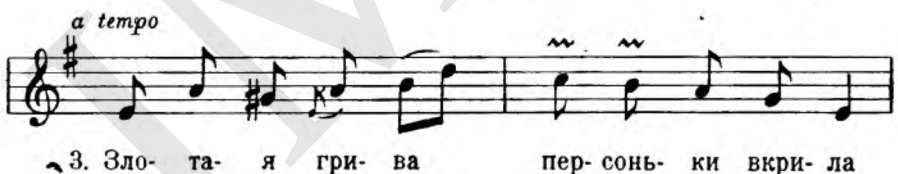


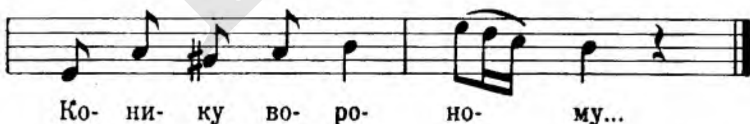












1. Ой їхав козак та й через байрак,
На коня похилився,
А за ним, за ним — отець-матуся:
«Не їдь, сину, вернися!»

2. «Ой не вернуся, отець-матуся,
Поїду на Вкраїну,
Ой кінь вороний, я й сам молодий,
То я й там не загину».

3. Злотая грива персоньки вкрила
Конику вороному,
Біле личенько, чорнії брови
Козаку молодому.
4. Ой їхав козак та через байрак,
На конику співає,
А за ним, за ним — соцький виборний
Назад коня завертає.

5. «На тобі, пане, сукна и жупани,
Ще й коня вороного,
Тільки випусти із неволеньки
Козака молодого».
6. «Нащо міні, пане, [твої] * сукна й жупани
І твій кінь вороненький?
Та нехай посидить у неволенці
Сей козак молоденький».

«Про смерть Лебеденка від гайдамаків» **

(♩ = 72 М. М.)

Ой, як по- ї- хав та пан Ле- бе- ден- ко
А й у млин за му- ко- ю,
Ай, пе- ре- стрі- ли йо- го га-й- да- ма- ки
В тем-нім лу- зі на-д рі- ко- ю, Ай, пе- ре- стрі-
ли йо- го гай- да- ма- ки В тем-нім лу- зі
на-д рі- ко- ю.“

* Дужками позначено зайві слова, які лише псують розмір стихів: вони потрапили до тексту, мабуть, при переказуванні пісень під диктовку.
** Варіант: М. Лисенко, Збірник українських народних пісень, т. VI, стор. 4.









1. Ой як поїхав та пан Лебеденко
   А й у млин за мукою,
   Ай перестріли його гайдамаки
   В темнім лузі над рікою:
2. «Ай, здоров, здоров, пане Лебеденку,
   Як ми давно видалися!
   Що колись ми вмісті пили та гуляли,
   Та забули попрощатися.
3. Ой дай же нам, пане Лебеденку,
   Хоч коня вороного!»
   «Ой не дам, не дам, панове молодці,
   Ой хоч вас тут і много».
4. Ну то дай же нам, пане Лебеденку,
   Хоч рябую кобилу!»
   «Та не дам, не дам, панове молодці,
   Хоч я й сам тут загину».
5. Гей, як підняли пана Лебеденка
   Та на три списи вгору,
   Ой та вдарили пана Лебеденка
   Та й об пень головою.
6. Гей, положили пана Лебеденка
   Та на жовтім пісочку,
   Гей, скидай тепер, та превражий сину,
   Та штани і сорочку!»
7. Ой прилетіла сива зозуленька
   Гей, та сіла на вільсі,
   Та питається пана Лебеденка:
   «Чи не хочеш [ти] пити та їсти?»
8. Ой не хочу ж я, сива зозуленько,
   Ой ні пити, ні їсти,
   А просю тебе, сива зозуленько,
   Передай [моїй] матусі звістку».
9. Гей, прилетіла сива зозуленька,
   Та сіла на возстрісі,
   Ой вийшла з хати стара Лебедиха,
   Аж у неї руки в кісті.
10. «Ой сусідоньки, мої голубоньки,
   Який міні сон приснився:
   Та що десь мій син, мій син Лебеденко
   В чужім краї оженився».
11. «Гей, що вже цей сон, стара Лебедихо,
   Та й мале дитя знає,
   Ой що вже твого сина Лебеденка
   Та на світі немає...»

«Про Саву Чалого» *

*Rubato.*** (♩ = приблизно 63 М. М.)



1. Ой, як був со- бі ста- рий Ча- лий, За- по- ро- жець



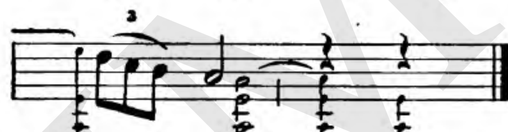
слав- ний, Та зго- ду- вав си- на Са- ву



Ко- за- кам на сла- ву, Та зго- ду- вав



си- на Са- ву Ко- за- кам на



сла- ву.



2. Та й зго- ду- вав си- на Са- ву У бу- день і

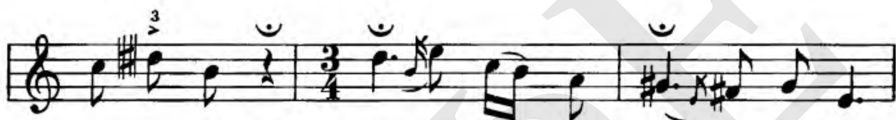


в свя-то, Щоб же то- го па- на Са- ви

* Варіант: М. Лисенко, Збірник українських пісень, т. II, стор. 8.
** Початок кожної строфи аж до такту 3/4 співається речитативом.









1. Ой як був собі старий Чалий,
   Запорожець славний,
Та згодував сина Саву
   Козакам на славу.

2. Та й згодував сина Саву
   У будень і в свято,
Щоб же того пана Сави
   І полком не взято.

3 «Ой ви хлопці, запорожці,
   Який би з вас удався,
Щоб піймати пана Саву,
   Щоб з вас не сміявся?»

4. Обізвався Голий Гнатко
   Сидя у темниці:
«Що я Саву змалку знаю,
   Я його й піймаю».

5. Один козак скида жупан,
   Гнатка одягає,
Другий бере сіделечко,
   Та коня сідлає.

6. Як поїхав Голий Гнатко
   Понад Дніпром тихо,
А гуляє Сава Чалий,
   Буде йому лихо.

7. За все гаразд, за все гаразд,
   Та за одно страшно:
Виглядають гайдамаки
   Із-за гори часто.

8. Сидить Сава у світлиці,
   Мед, вино кружає,
Проти його Голий Гнатко
   Двері відчиняє*.

* Далі кобзар забув.

«Про сестру-отруйницю»

(♩ = приблизно 66 М. М.)



1. „Ой, сер- би- не, сер- би- ноч- ку,



Сва- тай ме- не, дів- чи- ноч- ку,



Сва- тай ме- не, дів- чи- ноч- ку!“

a tempo



2. То я б те- бе, дів- ко, сва- тав,



Так бо- ю- ся тво- го бра- та,

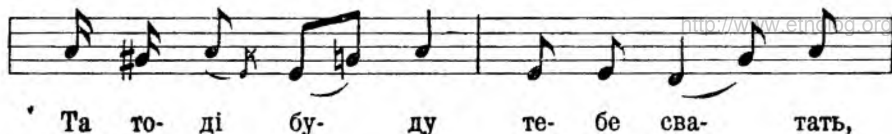


Так бо- ю- ся тво- го бра- та.

a tempo



3. Та й о- трій, дів- ко, сво- го бра- та,





1. «Ой сербине, сербиночку,
Сватай мене, дівчиночку!»

2. Та я б тебе, дівко, сватав,
Так боюся твого брата.

3. Та й отрій, дівко, свого брата,
Та тоді буду тебе сватать.

4. «Що я б брата отруїла,
Так не знаю того зілля».

5. Піди, дівко, у долину,
А в долині кущ калини,
На калині дві гадини.

6. На калину вітер віє,
На гадину сонце гріє.

7. Що гадину сонце пече,
А з гадини крівця тече.

8. Постав, дівко, коновочку
Під гадючу ґоловочку.

9. Постав, дівко, новесеньку,
Хай набіжить повнесенька.

10. Хай набіжить хоть під вінця,
Даси братові напиться.

11. Ще братічок у дорозі —
Сестра з чарами на порозі.

12. Брат до двору доїжджає —
Сестра з чарами стрічає.

13. «Ой пий, брате, стакан меду!»
«Випий, сестро, попереду!»

14. «Ой я ж пила, як варила,
Се ж для тебе зоставила».

15. «Ой пий, брате, стакан пива,
Що я вчора наварила».

16. «Ой пий, сестро, сеє пиво,
Щоб се пиво не зрадило».

17. «Та я ж пила, як варила,
Се ж для тебе зоставила».

18. Іще братік не напився,
За серденько ухопився.

19. За серденько ухопився,
З кониченька похилився.

20. «Сестро моя, сестро рідна,
Як ти мене ізрадила!
Чим ти мене напоїла?!»

21. «Возьми, брате, сірячину,
Та поїдеш на кватирю,
Там ти ляжеш, іспочинеш».

22. Ще братічок не садився —
На конику похилився.

23. На конику похилився —
За серденько ухопився.

24. «Ой сербине, сербиночку,
Сватай тепер дівчиночку!»

25. Ой я б тебе, дівко, сватав,
Та струїла свого брата.

26. Та струїла брата свого,
Струїш мене молодого.

27. Дайте дівці тепер торбу,
Нехай ходе, хліба просить.

28. Нехай ходе, хліба просить,
Сербинові їсти носить.

---

*Останній такт, що не вийшов на фонографі, доповнено за аналогією з попередніми строфами.

«Ой ти, дячку»

(♩ = 94 M. M.) *



Ой, ти, дяч- ку про- сві- що- ной, По всім шко-лам



на- йу- чо- ной, Ой, по-відж, дяч- ку, Що то єсть о- дин?

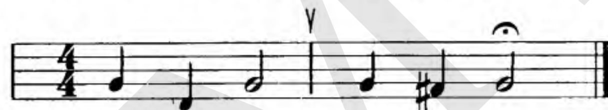
(♩ = 104 M. M.)



„Є- дин син Ма- рі- їн, Чи на не- бі,

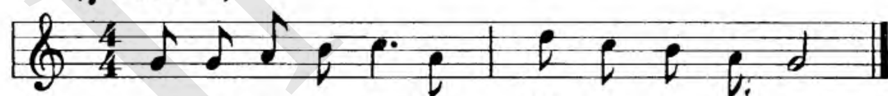


чи на зе- млі, Всім кру- лю- є, при- ка- зу- є·



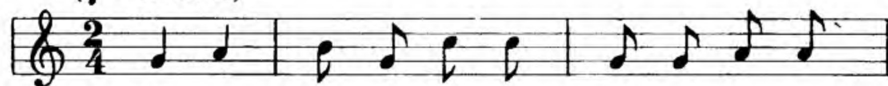
Над на- ми, над на- ми."

(♩ = 96 M. M.)



Ой, по- відж ми, дяч- ку, Що то єсть за два?

(♩ = 108 M. M.)



„Два, два, два яр- го- ви, Всі яр- ли- ки

---

* Перший такт, що не вийшов чомусь на фонографі, доповнено за аналогією з дальшими строфами.



Мой- се- йо- ви. Є- дин син Ма- рі- їн, Чи на пе- бі,



чи на зе-млі Всім кру-лю- є, при-ка- зу- є Над на- ми,



над на- ми."



Ой, ти дяч- ку про- сві- що-ной, По всім шко-лам

meno mosso



на- йу- чо- ной, Ой, повідж, дяч- ку, Що то єсть за три?

СПІВ І БАНДУРНА ГРА

КОБЗАРЯ

СТЕПАНА АРТЕМОВИЧА ПАСЮГИ*

з Богодухівського пов., Харківської губ.

«Пісня про смерть козака»

Andante.

1.

Спів.

Кобза.

Гей, на го- рі на мо- ги- лі

* На фонограф схопив Опанас Гр. Сластіон у 1909 р.

Гей, на го- рі на мо- ги- лі,

На ши- ро- кій У- кра- ї- ні,

На ши-ро-кій У- кра- ї- ні.

2.

*

Ле- жить ко- зак там у- би- тий,

Вар. в дальших строфах:

3. На купину головою, (2)
Прикрив очі муравою,

4. А рученьки китайкою, (2)
А ніженьки нагайкою.

СПІВ І БАНДУРНА ГРА
КОБЗАРЯ
ГНАТА ГОНЧАРЕНКА*
з Губаєнкового хутора під Харковом

„Нема в світі правди" **

Andante.









---

* На валки фонографа схопили Лариса і Климент Квітки в Ялті у 1908 р.
** Супровід кобзи і слова вийшли чомусь дуже невиразно. Порівняльне зіставлення варіантів показує, що вони стоять до себе в гармонічнім відношенні.

Вар. I.

мо- гла(?) пра... прав- да ста- ти.

Вар. 2.

си- дить ко... ко- нець сто- ла.

Вар. 3.

„Попадя" **

Allegretto. (♩ = приблизно 100—104 М. М.)

1.

Спів.

Кобза.

* Мелодія «Пісні про правду», записана від Ост. Вересая (Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, 1, 1873. Ноти, стор. 11), не виказує схожості з Гончаренковим варіантом.

** Слів не можна було розібрати. Сама мелодія виходить на кобзі дуже виразно; проте не можемо ручитись за повну точність у записі середніх і басових тонів, що в значній частині приглушені співом кобзаря; через те й не можна було написати пауз на тих місцях, де не чути басових тонів.

*** Звукоряд, на якому обертається спів кобзаря і басова партія супроводу: *A*, *cis*|*d*, *e*, *f*, *g*, (*gis*), *a*. Партія супроводу, нотована у скрипичному ключі, обертається на тонах: *a*, *cis'*,|*d'*, *e'*, *fis'*, *gis'*, *a'*, *h'*; тому при басовому ключі зазначено лише постійне *cis*, а при скрипичному постійне *cis*, *fis*, *gis*.




2.


?

? ?

5

5

3.









* Тут слідує «перегра» така сама, як при кінці першого періоду (такти 17—20) і другого періоду (такти 17—21), де кобзар, мабуть, без слів, підспівує за басовими тонами кобзи.

Слова до трьох перших строф цієї пісні, які прислала Леся Українка уже під час її друкування:

1. Журилася попадя своєю бідою:
Горе мені в світі жить, що піп з бородою.
Ох, мені тяжко, ох, мені нудно!
Що піп з бородою, жить на світі трудно.
2. Просять мене на хрестини, просять мене сісти,—
Як погляну на бороду, не хочеться й їсти...
Приспів.
3. Просять мене на весілля, просять мене пити,—
Подивлюся на бороду, аж не можу жити...
Приспів.

„Горлиця“

(Танок)

1. *Allegro.* (♩ = 122 М. М.)







2.



* Середні й басові тони кобзи виходять на фонографі взагалі невиразно — через те і наш запис не вийшов повним.







Варіант першого коліна:





„Дудочка“

(Козачок)

Allegretto. (♩ = 100 M. M.)







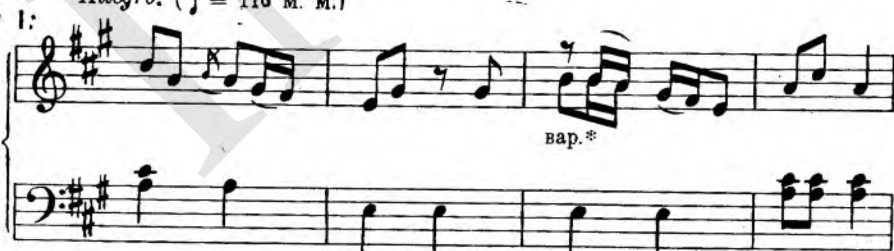








Козачок № 1



* Варіанти означено приміткою «вар.»




3 рази.
вар.
вар.
вар.


2.


1-ma v.

2-da v.

3.

3

вар.

вар.

4.

вар



Козачок № 2

Allegro.
(♩ = 126 М. М.)








2)




1)
вар.













Варіанти:



«Полянка»

Козачок, схоплений на валок фонографа О. І. Бородаєм 1904 р.*

Allegro.
(♩ = 126 M. M.)

1.

1)

2)

2.

* Це варіант попереднього козачка.

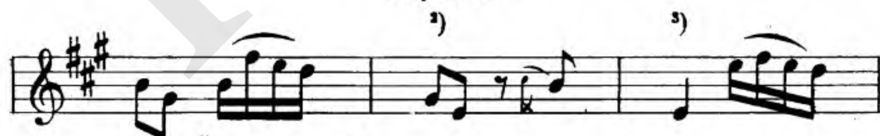








Варіанти:





«Метелиця»

(Танок)

Allegretto.

1. (♩ = 108 M. M.)









2.











«Саврадим»

(Танок)











«Молодичка»

(Козачок)

Allegretto. (♩ = 104 M. M.)







«Чоботи»

(Танок)

Allegretto. (♩ = 112 M. M.)







2.









Варіант:

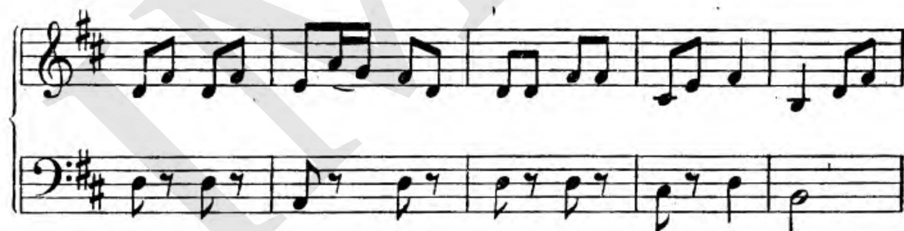


Козачок № 3

Allegretto.
(♩ = 112 M. M.)

1.







2.









ВАРІАНТИ МЕЛОДІЙ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМ, ЇХ ХАРАКТЕРИСТИКА І ГРУПУВАННЯ

Студія ***Філарета Колесси***

I

Музичну форму кобзарських рецитацій обговорили ми докладно у вступній студії, доданій до першого тому «Мелодій українських народних дум» *. Коли ж згадана розвідка, сперта на думах, зібраних в Полтавщині, головним чином, від співців з Миргородського округу, в центрі яких стоїть **Мих. Кравченко**, тепер залишається нам доповнити наші висновки поміченнями, зібраними на основі нового матеріалу, вміщеного в другому томі «Мелодій українських народних дум» **, що обіймає репертуар не лише полтавських, але й харківських співців дум, серед яких найстаршим і найвизначнішим є **Гнат Гончаренко**.

Мелодії дум, в яких переважає музична декламація, не зв'язані тактовим укладом: вони відзначаються свобідною, змінливою формою, якою відрізняються від строфових пісень. Вірш, що разом із відповідною фразою мелодії творить одноцільне коліно,— це найменша синтаксична одиниця, відмічувана правильно в рецитації. Та коли пісенні вірші відзначаються правильним розміром і поділом на силабічні групи, то вірші дум не виявляють якої-небудь консеквентно переведеної ритмічної схеми: їх довжина і форма бувають дуже різнорідні; через те і музичні фрази, наближаючися до ритму підходящих слів, не виявляють постійних ритмічних мотивів, що надавали б мелодії якусь скристалізовану форму.

Хоча за поглядом на об'єм (ambitus) і закінчення фраз можна звести оцю їх різновидність у кожному варіанті до 3—5 категорій, то при різноріднім ритмічнім підкладі кожна фраза являється варіантом в обсягу згаданих категорій; в одній думі тяжко знайти дві фрази, які мали б у мелодії й ритмі ідентичну форму.

---

* Матеріали до української етнології, т. XIII, Львів, 1910 р., стор. I — LXXI. До цього тому увійшли списані з фонографу рецитації сімох співців дум з Полтавщини: 1. Михайла Кравченка, кобзаря з Великих Сорочинець, 2. Опанаса Баря, кобзаря з Черевків, 3. Платона Кравченка з Шахворостівки, 4. Остапа Калного з Великих Сорочинець (усі чотири з Миргородського повіту) ,5. Явдохи Пилипенко з Орликівщини і 6. Антона Скоби, лірника з Богачки (обоє з Хорольського повіту), врешті, 7. Олександра Гришка з Лютеньки Гадяцького повіту.

** Матеріали до української етнології, т. XIV, Львів, 1913 р., містять рецитації, які наспівали до фонографа чотири співці з Полтавщини: 1. Іван Скубій, лірник з Лелюхівки, Кобеляцького повіту, 2. Микола Дубина з Решетилівки, Полтавського повіту, 3. Опанас Гр. Сластіон, що перейняв 2 рецитації від кобзаря з Ковалів, Лохвицького повіту, 4. Семен Говтвань, лірник з Зінькова, і чотири співці з Харківщини: 1. Гнат Гончаренко, кобзар з Губаєнкового хутора біля Харкова, 2. Степан Пасюга, кобзар з Богодухівського повіту, 3. Іван Кучеренко з Мурафи, Богодухівського повіту, 4. Петро Древченко з Камінного біля Харкова.

Вірші дум найчастіше поєднуються на основі паралелізму у групи і періоди, неначе різновидні строфи, яким відповідає також у мелодії аналогічне групування фраз. Та хоча поодинокі періоди відзначаються симетричною будовою, то кожен період виявляє інший уклад частин, іншу комбінацію фраз, яких число в періоді буває дуже не однакове: від двох до кільканадцяти. Одним словом — кобзар імпровізує мелодію остільки, що у всіх рецитаціях свого репертуару свобідно змінює на різні лади одну основну тему мелодії, зложену з декількох характерних фраз. Та внаслідок оцієї змінливості фраз і періодів народний співак не може перейняти ані другому передавати рецитацію у якійсь постійній, скристалізованій формі, а співаючи одну думу декілька разів, за кожним наворотом подає іншу відміну мелодії.

Для доказу подаємо оце схематичне зіставлення перших п'яти уступів із думи про Олексія Поповича, яку Гончаренко два рази в одному дні проспівав до фонографа:*

	1:	2:	3:	4:	5:
Вар. *а*	TSS SSS	T SS	SS ST	SS DS	SS DSS
Вар. *б*	TS DSS SS	T SS	DS SS	D SSS	SS SSS

Порівнюючи обидва варіанти, переконуємось, що 1) періоди виявляють незвичайну різнорідність у своїй будові; 2) що кобзар при повторенні думи подає інший уклад фраз у групах і періодах; навіть в тих дуже рідких випадках, де варіанти заховують однаковий уклад фраз (як, наприклад, в 2 періоді обох порівнюваних варіантів), форма цих фраз виявляє значні різниці.

Замітна річ, що в обох варіантах текст думи остається майже незмінний; однак годиться зауважити, що рецитації, повторювані в довших відступах часу, виявляють також у текстах значні різниці, як це показали ми у розвідці «Про музичну форму» (стор. 54).

Так отже, не може бути бесіди про буквальну схожість різних варіантів кобзарських рецитацій. Співак, переймаючи від свого учителя основну тему мелодії і загальний стиль рецитації та підлягаючи різним стороннім впливам, творить на цій основі щось нове — свій окремий варіант, так тісно зв'язаний з індивідуальністю співця, так надиханий його суб'єктивним почуванням, що у даний момент не може бути в одного кобзаря більше варіантів рецитації, як лиш один; під цей один варіант рецитаційної мелодії виконує він усі думи свого репертуару, без огляду на різнорідність їх змісту.

Завданням цієї розвідки є вказати на ці ознаки кобзарських рецитацій, які, серед змінливості їх форми та різновидності фраз і періодів, творять єдність стилю, що проявляється не тільки в рецитаціях одного

* T означає закінчення на тоніці, S — другому ступені звукоряду субмедіанті, D — домінанті.

варіанта: рецитаційний стиль у ширшому розумінні цього слова зводить у групи різні варіанти та об'єднує усі кобзарські рецитації. Найстаршим і найвизначнішим представником давнього рецитаційного стилю серед кобзарів є **Гнат Гончаренко.**

Думи, записані від Гончаренка, своєю ритмічною стороною найближче підходять до рецитацій М. Кравченка. Вони держаться в темпі живої декламації з дуже виразним відзначуванням чергових наголосів та старанним відмічуванням віддихів і пауз при логічнім відграничуванні речень і їх частин. Чергові наголоси йдуть по собі у приблизно однакових відступах, а місцями сходяться зовсім докладно із тактуванням метронома. Відступ між верхівками сканзії у Гончаренковій рецитації звичайно вміщує чвертку такої довжини, так що на хвилину припадає пересічно 63 до 72 таких чверток. Отже, одиницею міри (Zählzeit) для Гончаренкових рецитацій можна прийняти чвертку ♩ = 63 до 72. М. М. (по метроному Mälzl'a). Такий темп для пісенної мелодії був би доволі повільним, та Гончаренкова рецитація, переважно заповнена дрібними нотними вартостями, найчастіше шістнадцятками і вісімковими тріолями, тому ж робить враження бистрого речитативу; все ж таки темп дум у Гончаренка виходить трохи повільніший, як у М. Кравченка. Притім у М. Кравченка фрази в середині періоду кінчаються вривчасто, найчастіше вісімкою, між тим як Гончаренко навіть середні фрази закінчує звичайно колоратурною фігурою:



Для підтвердження наших зауважень оце зіставляємо ритмічні схеми аналогічних уступів із думи «Про удову» у виконанні Гончаренка і М. Кравченка *:

Гончаренко, стор. 386.



* Порівняй думу «Про удову» у Гончаренка, уступ 20, 21 у М. Кравченка, уступ 30, 31.

М. Кравченко, стор. 155:



Оце зіставлення наглядно виявляє велику схожість у ритміці рецитацій двох найстарших співців дум, що найчистіше задержали давню традицію; коли ж цієї схожості не можна зводити до якогось випадку, то швидкий речитатив із виразним відзначуванням сканзії та дроблений ритм, що пливе переважно шістнадцятками і вісімковими тріолями, треба вважати архаїчною ознакою кобзарських рецитацій давнішого типу, у яких музична декламація бере перевагу над мелодичним елементом, що вповні приходить до значення лише при закінченнях періодів.

Коли ж у нашій збірці рецитації О. Ластіона і Пасюги підходять своєю ритмікою до давнішого типу, то у новіших кобзарів, як Кучеренко, частково й Древченко, рецитаційний стиль не виступає уже в повній чистоті; натомість буйно розвинена мелодія місцями укладається в музичні такти, неначе у піснях, як показує перший уступ думи «Про удову», записаної від Кучеренка (стор. 473) *.



Думи, співані лірниками, виявляють у мелодиці, а особливо у ритміці ознаки лірницької манери: всі лірники ** співають думи у значно повільнішому темпі, як кобзарі; замітна у них тенденція надавати усім нотам рецитації більш-менш однакову протяжність (як це помічаємо у співаних просьбах лірників та прошаків милостині); через те вра-

* Див. початок думи «Про Олексія Поповича», записаної від Древченка, стор. 482 цієї книги.

** Скоба, стор. 226—250, Скубій, стор. 321—340, Говтвань, стор. 382—385, частково Гришко, стор. 251—260, Калний, стор. 212—215 і Явд. Пилипенко, стор. 216—225, що співають думи без супроводу.

жає в рецитаціях лірників якась скучна монотонність, нема такого дробленого ритму і такої живості, як у рецитаціях кобзарів, частіше зустрічаються протяжні ноти в середині фраз, що подекуди нагадують протяжні лірницькі пісні. Оці від'ємні сторони найяскравіше виступають в рецитаціях лірника Говтваня (стор. 382—385), у якого при замітнім убожестві мелодії навіть закінчення періодів позбавлені всяких прикрас. Та бувають і між лірниками небуденні співці дум, рецитації яких викликають високоартистичне враження, як наприклад Скубій (стор. 321—340) і Скоба (стор. 226—250).

В кобзарських рецитаціях, схоплених за допомогою фонографа, замітне групування пісенних колін у періоди, закінчені маркантними фразами (цього групування не відмічувано у давнішніх текстах, списаних, мабуть, за продиктуванням кобзарів).

Замітна річ, що майже у всіх співців дум з Полтавщини цей поділ на періоди проведений дуже консеквентно, так, що не лишає ніяких сумнівів. Взірцевими у цьому напрямі є особливо рецитації Михайла і Платона Кравченків *.

Натомість з-поміж харківських кобзарів лише один Гончаренко виявляє таку взірцеву правильність **, через що стає він під пару Кравченкові. Ця згідність найвизначніших кобзарів показує, що поділ рецитації на періоди треба вважати за архаїчну типову ознаку українських народних дум. Коли ж рецитації деяких лірників та кобзарів новішого типу, як Кучеренко, Древченко, не виявляють такого маркантного відзначування періодів, то це, безперечно, ознака занепаду давнього рецитаційного стилю.

Кожний період, замикаючи закінчену думку, порівняння або образ, подібно як пісенна строфа, сам для себе виявляє доволі симетричний уклад віршів, що по два, три й чотири поєднуються в групи, об'єднані найчастіше дієслівною римою. Внаслідок аналогічного укладу слів у паралельних рядках вірші вирівнюються щодо свого розміру і укладу та виявляють аналогічний поділ на силабічні групи так, що періоди дум симетричним укладом частин подекуди нагадують правильну будову пісенних строф.

Так, отже, наслідком паралелізму, а може й не без впливу народних пісень, думи подекуди виявляють складочислові схеми у групах віршів і в періодах, як показують наведені приклади із рецитацій Гончаренка ***.

---

* Деякі відхилення від цього правила находимо у лірників Скоби і Скубія, у яких каденційна фраза має кілька варіантів і з'являється місцями також в середині періоду; це трапляється часами також у рецитаціях Дубини, що співає думи без акомпанементу.

** Поминаємо деяку неясність у «Удові», уступи 7—9, де з'являються дві форми каденційних фраз.

*** У звичайних піснях поділ віршів на силабічні групи виявляється результатом строфічної будови мелодії, що, незалежно від паралельного укладу слів у рядках приводить за собою правильні цезури в усіх віршах пісні.

1) З думи «Про Олексія Поповича»:

...Перву часть ухопило,	3 + 4
В турецьку землю занесло.	5 + 3
Другу часть ухопило,	3 + 4
В дунайське гирло забило.	5 + 3
...Старшого брата за брата не мав,	5 + 5
Старшую сестру збарзе поважав.	5 + 5
У купецтві і в ремеstві,	4 + 4
І на полі і на морі.	4 + 4
...Словами промовляли,	3 + 4
Сльозами обливали.	3 + 4

2) З думи «Про удову»:

...Хлібом-сіллю дорікати,	4 + 4
Із домівки ізсилати.	4 + 4
...Іди ж ти, нене, пріч від мене.	5 + 4
І будуть, нене, гості в мене.	5 + 4
...Будем тебе хлібом-сіллю годувати,	4 + 4 + 4
Будеш ти наших маленьких діток доглядати.	5 + 5 + 4
А вдова те зачуває,	4 + 4
У чужий дом ухождає,	4 + 4
Живе, проживає,	2 + 4
Хатку помітає,	2 + 4
Лавки помиває.	2 + 4
...Братіки милі,	3 + 2
Голубоньки сиві.	4 + 2
...Чи ви її завдали,	4 + 3
Чи ви її запродали?	4 + 4

3) З думи «Про сестру і брата»:

...Як сестра до брата	3 + 3
З чужої сторони	3 + 3
В далекії городи	4 + 3
Листи писала,	2 + 3
Поклон посилала,	2 + 4
Братіка рідненького,	3 + 4
Голубонька сивенького	4 + 4
У гості прохала.	3 + 3
...Через високії ліси	2 + 4 + 2
Ясним соколом перелини,	2 + 3 + 4
Через бистрії ріки	2 + 3 + 2
Білим лебеденьком перепливи,	2 + 4 + 4
Через великії города	2 + 4 + 3
Сивим голубоньком перелети.	2 + 4 + 4

Як бачимо, думи, записані від Гончаренка, виявляють у значній мірі короткі, 7—10-складові вірші із двома силабічними групами у кожному вірші: 4 + 3, 3 + 4, 4 + 5, 5 + 4, 4 + 6, 6 + 4, 5 + 5, 5 + 3, 3 + 5. Рідше надибаємо одноцільні 4-, 5- і 6-складові вірші та довші вірші, що мають у своєму складі по 3 силабічні групи, наприклад: 4 + 4 + 4. Із цього короткого огляду ритмічних особливостей кобзарських рецитацій ясно виходить, що думи, записані за допомогою фонографа, виявляють більшу правильність віршованої форми, ніж давніші записи.

Порівнюючи кобзарські рецитації в усіх 15 варіантах, вміщених у нашому виданні, та втягаючи до цього порівняння ще й два варіанти, записані Лисенком від Ост. Вересая (з Полтавської губернії) і П. Братиці (з Чернігівської губернії), переконуємося, що мелодії дум в усіх знаних дотепер варіантах спираються на так званому церковному середньовічному дорійському звукоряді (dorische Kirchentonart), з тією модифікацією, що четвертий ступінь цього звукоряду найчастіше підлягає хроматичному підвищенню на півтону вгору, так, що чистий дорійський лад з'являється в кобзарських рецитаціях доволі рідко. Це підвищення четвертого ступеня ладу, (що, мабуть, і з'явилося в українських піснях під орієнтальними впливами) дуже характерне для українських, південнослов'янських і турецьких мелодій; воно спричинює збільшену секунду між третім і четвертим ступенями ладу та надає четвертому ступеневі подекуди характер тону ввідного в домінанту, яка, побіч тоніки, стає другим центром мелодії:



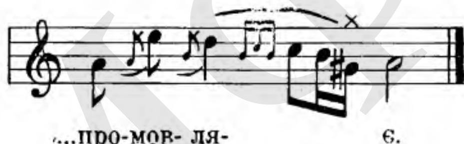
Середньовічний церковний дорійський лад складений з двох частин: нижньої квінти (*d′* — *a′*) і верхньої кварти (*a′* — *d″*), які поєднуються на спільному тоні (*a′*), причому обидві складові частини ладу вносять у мелодію свої основні тони (*d′*— *a′*). Це складення скали проявляється у мелодії квартовим і квінтовим групуванням тонів: то в нижній квінті з основним тоном *d*, то у верхній кварті з основним тоном *a′*. Коли ж у сучаснім мажорі й мінорі один основний тон, так звана тоніка, стає центром мелодії, то в мелодіях, побудованих на старовинних церковних ладах, що виявляють складення з кварти й квінти, звичайно два тони по черзі приходять до значення тоніки; таке роздвоєння і неначе боротьба двох тонів за панування над мелодією держать нас у постійній непевності щодо тоніки і надає думам особливий середньовічний характер, бо брак розвиненого почуття тональності характеризує середньовічну музику європейських народів, якої останки й досі збереглися в народних піснях українців та інших слов'янських народів, а також шведів, фіннів, греків та інших.

В такий спосіб цей факт, що всі відомі досі варіанти кобзарських рецитацій з усіх трьох губерній, де ще співаються думи, основуються на середньовічному церковному дорійському ладі, треба вважати їх характерною ознакою, яка заразом дає нам дуже цінну вказівку на час виникнення українських народних дум і споріднює їх з українськими народними піснями давньої формації, наприклад:



(Іван Колесса, Галицько-руські народні пісні, «Етнографічний збірник», т. XI, стор. 247).

За об'ємом тонів (ambitus) можемо всі знані нам варіанти дум поділити на ось які три групи: 1. Варіанти, що обертаються на семи ступенях середньовічного дорійського ладу (1—7), займаючи врядигоди октаву тоніки як восьмий тон, і виявляють найбільше архаїчних ознак. Сюди належать рецитації М. Кравченка, схоплені в 1909 р., Гончаренка, Баря, Дубини, Калного і Я. Пилипенко. До цієї групи можна також залічити рецитації Платона Кравченка, в якого лише в деяких варіантах думи «Про піхотинця» (*а*, *б*, *г*) з'являється перед тонікою ввідний тон *gis*, головно в прикрасах і завжди без наголосу:



З тієї самої причини до цієї групи також зараховуємо рецитації Мих. Кравченка, схоплені 1908 р., що виявляють ввідний тон як неакцентований, і то завжди лише в одному означеному місці — в каденціях періодів *. У двох думах М. Кравченко винятково вживає ще нижньої домінанти (V), на якій рецитує цілі вірші в одному тоні; монотонне рецитування на нижній домінанті послідовно з'являється також в Ост. Вересая. Однак в обох кобзарів кварта між нижньою домінантою і тонікою (V—I) не заповнена тонами мелодії, через те нижня домінанта появляється інтервалом неначе відірваним від мелодії, яка обертається в межах семи-восьми тонів середньовічного дорійського ладу (1—8). Оцим-то всі рецитації Мих. Кравченка й Ост. Вересая можемо причислити до першої групи.

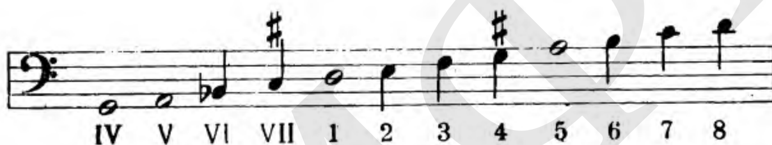
2. Друга група обіймає варіанти, що обертаються в межах восьми тонів дорійського ладу (1—8), а крім того, втягають до мелодії ще й нижню домінанту (V) та ввідний тон (VII), на якому з'являються й наголоси рецитації. Сюди належать рецитації кобзаря Братиці та всіх

* Від каденцій і почалося перетворювання середньовічних церковних ладів в новітні — дур і моль.

лірників: Скоби, Гришка і Скубія. (До лірників, що співають думи, належить також Говтвань, та його рецитації обертаються у вузьких рамках квінти 1—5).

Оскільки в найкращих варіантах дум, записаних від Ост. Вересая, М. Кравченка, Гончаренка, Баря, Дубини, Калного, мелодія лише обертається в межах восьми тонів дорійського ладу (1—8), не займаючи акцентами ввідного тону, і що в усіх варіантах дум без винятку сьомий ступінь цього ладу постійно виступає не підвищеним, як мала септіма, то мусимо до пізнішої фази віднести розширення об'єму мелодії долішнім ввідним тоном $\overset{\sharp}{\mathrm{VII}}$, що в одній же мелодії ставить у близьке сусідство *c′* та *cis′*. Взагалі ж появу хроматизму, а з тим і ввідного тону в українських народних піснях наші дослідники Сокальський і Лисенко відносять до новіших часів.

3. Третю групу творять варіанти дум, записані від кобзарів Кучеренка, Древченка і Пасюги з Харківщини та від О. Г. Сластіона з Полтавщини, рецитації яких, крім верхніх тонів дорійського ладу (від 1 до 8, не у всіх кобзарів ambitus є однаковий), виповнюють мелодією ще й приставлену знизу квінту IV—1.



Вони впроваджують дві нові точки опори для мелодії: нижню домінанту (V) і нижню субдомінанту (IV). Звороти мелодії на нижню субдомінанту, хоч відповідають духові української народної музики і зустрічаються в народних піснях, все ж таким пересуненням *h* на *b* роблять враження модуляції, що вважається ознакою новішої пісенної формації.

Для наглядності порівняння подаємо оце зіставлення усіх варіантів дум за об'ємом мелодії:

I група	Гончаренко		1—8
	Барь		1—8
	Дубина		1—8
	Калний		1—7 (8) *
	Явд. Пилипенко	(VII)**,	1—7
	Пл. Кравченко	($\overset{\sharp}{\mathrm{VII}}$),	1—8
	Ост. Вересай	(V),	1—8
	Мих. Кравченко	(V,$\overset{\sharp}{\mathrm{VII}}$),	1—7 (8) **

* Дужками зазначаємо рідко вживані і перехідні інтервали.

** Всього раз.

II група	Скоба	
	Братиця	$\overset{\sharp}{\text{VII}}$, 1—8
	Гришко	V, $\overset{\sharp}{\text{VII}}$, 1—7
	Скубій	V, $\overset{\sharp}{\text{VII}}$ 1—7 (8)
	[Говтвань	1—5]
III група	Пасюга	IV—1—6 (7)
	Древченко	IV—1—5 (6) *
	Кучеренко	IV—1—7
	Сластіон	IV—1—8

Так, отже, усі відомі дотепер варіанти дум, з огляду на об'єм мелодії, можна звести до трьох основних форм; коли ж друга форма, поширена головним чином між лірниками; відрізняється від першої лише двома приставленими знизу тонами (V і $\overset{\sharp}{\text{VII}}$) так, що ці дві форми можна назвати варіантами одного типу, то третя форма дуже значно відрізняється від обох перших зворотом в нижню субдомінанту і впровадженням двох нових точок опори для мелодії (IV і V) так, що сама є окремим типом.

III

Коли йдеться про характеристику кобзарських рецитацій, то побіч скали й об'єму тонів, на яких обертаються мелодії дум, першорядне значення також має внутрішня конструкція мелодії: будова періодів та форма й уклад музичних фраз, що відповідають віршам думи. Порівняльні дослідження професора Ільмарі Крона ** показують, що уклад каденцій дає тривку основу для класифікації пісенних мелодій; ще більше значення мають каденції фраз у рецитаціях, бо дуже часто однаково закінчені фрази повертаються в межах однакового об'єму тонів так, що можна їх подекуди назвати варіантами одного мотиву. На основі каденцій і об'єму (ambitus) фраз з увагою до наголошених тонів найлегше можна перевести їх класифікацію і порівняння. Найбільш характерною частиною рецитації є кінцева фраза періоду, в якій експресія музикальної декламації доходить до найбільшої сили.

Замикаючи симетричну будову періоду, кінцева фраза дає відповідну противагу попереднім частинам (як це зрештою буває і в піснях з правильною строфічною будовою), і тому співак розвиває в ній усе багатство мелодії та мелізматичних прикрас, замітно звільняє темп та закінчує період протяжним тоном або ферматою, після якої слідує «перегра» на бандурі.

Порівнююче зіставлення фраз, вживаних в закінченнях періодів

* Велика секста вчувається виразно в акомпанементі кобзи.

** Ilmari Krohn, Welche ist die beste Methode, um Volks- und Volksmäβige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV. Jahrgang, 1902—1903).

(стор. 77 — 79), найкраще показує, в якому близькому спорідненні з собою стоять співці з Полтавщини, рецитації яких увійшли до першого тому. Періоди в усіх цих рецитаціях правильно кінчаються протяжною нотою на тоніці.

До того самого типу належать рецитації Дубини, Скубія і Говтваня, вміщені в другій серії.

На особливу увагу заслуговують рецитації, записані від сліпця **Дубини**; вони виявляють у своєму складі: а) фрази, що обертаються в межах нижньої квінти (1—5) і кінчаються тонікою; б) фрази, що обертаються в межах верхньої кварти 5—8 (займаючи також підвищений четвертий ступень ладу) і спираються на домінанту; в) фрази, що, починаючи з верхніх тонів, обіймають усю скалу і сходять на тоніку; але рідко бувають це одноцільні фрази: звичайно виявляють вони поєднання двох менших фраз б) + а) і з'являються в закінченнях періодів, спадаючи каскадом багатих прикрас на тоніку. Для ілюстрації наводимо один період з думи «Про озівських братів» (стор. 341):









Нагромадження однорідних фраз, закінчених домінантою, на початку і в середині періоду місцями робить враження монотонності, яку Дубина злагіднює багатством мелізмів і колоратурних фігур. Характерними для цього варіанта є протяжні, дуже довго видержані ноти

в закінченнях фраз, особливо в каденціях періодів; формою тих каденційних фраз рецитації Дубини дуже близько підходять до варіанта Платона Кравченка.

Рецитації лірника **Скубія** виявляють декілька відмін у формі каденційної фрази; притому і фрази всередині періоду часом мають закінчення подібні, як в кінцевих фразах, що веде за собою деяку неясність в розмежовуванні періодів. Все ж таки зіставлення тих варіантів, як також прекрасних закінчень рецитацій Дубини, показує їх близьке споріднення з варіантами інших співців із Полтавщини.

Рецитація лірника **Говтваня** структурою й формою фраз нагадує полтавські варіанти, однак відрізняється від них простотою й убозтвом мелодії, що обертається всього в межах п'яти тонів, а також монотонністю фраз, які дуже часто не переходять об'єм трьох тонів. Закінчення періодів зовсім позбавлені прикрас, вони остільки лише підходять до полтавського типу, що спадають ферматою на тоніку. Це прикмета, спільна всім знаним варіантам з Полтавщини (М. Кравченко, Барь, Пл. Кравченко, Калний, Я. Пилипенко, Дубина, Гришко, Скоба, Скубій, Говтвань), за винятком рецитацій Остапа Вересая, що відносяться до іншого типу.

Укладом фраз в середині періоду, особливо ж закінченням кінцевої фрази на другому ступені скали, Гончаренко дуже сильно відрізняється від полтавських співців: ця різниця така замітна, що надає особливий характер його рецитації.

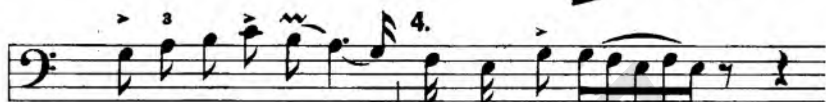
Оце типовий зразок періоду в рецитаціях Гончаренка (з думи «Про Олексія Поповича», стор. 435) *:



* Дописка *8-va bassa* означає, що дані ноти треба читати октавою нижче, аж до місця, зазначеного поперечною рискою — |.

ка- мі- ні бі- лень-ко- му, Там си-дів





со-кіл ясненький, Жа-ліб-нень-ко





квилить, прокви-ля-є, І на Чор-но-є





мо-ре спильна по-гля-да- є, Що на





Відповідно до закінчення в рецитації Гончаренка відрізняємо **т р и г о л о в н і в і д м і н и ф р а з:**

а) Фрази, закінчені на тоніці з кінцевим наголосом на четвертому ступені ($\overset{\vee}{4}$—1) (який звичайно буває підвищений на півтону), рідше на другому ступені ($\overset{\vee}{2}$—1), подибуються на початку періодів.

б) Найчастіше зустрічаються в рецитаціях Гончаренка фрази, закінчені на другому ступені скали з кінцевим наголосом на четвертому або п'ятому, рідше на третьому ступенях ($\overset{\vee}{4}$—2, $\overset{\vee}{5}$—2, $\overset{\vee}{3}$—2); дуже рідко кінцевий тон буває наголошений ($\overset{\vee}{2}$).

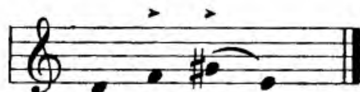
в) Фрази, закінчені домінантою з кінцевим наголосом звичайно на попередній септимі ($\overset{\vee}{7}$—5), рідше на сексті ($\overset{\vee}{6}$—5) або навіть секунді ($\overset{\vee}{2}$—5); ця категорія фраз менш вживана, ніж дві попередні. Винятково з'являються в Гончаренка фрази з іншим закінченням («Самарські брати», період 15; «Олексій Попович», період 15).

В обсягу кожної із наведених категорій фрази виявляють велике багатство варіантів з огляду на об'єм тонів і розміщення наголосів: це показує зіставлення фраз другої категорії, найбагатше заступленої в рецитаціях Гончаренка *.

* Фрази, приведені тут у схематичному скороченні, це так звані Stichmotive, що відзначають лише початковий і кінцевий тон та всі наголошені тони в середині фрази. Ступені скали називаємо згідно їх відношення до тоніки. Каблучка над двома останніми нотами означає, що тони в закінченні йдуть по собі секундами. Цифри вказують на періоди дум, заголовки яких подано в скороченні: **ОП** — «Про Олексія Поповича», перший варіант, **ОПо** — «Про Олексія Поповича», другий варіант, **Сб**—«Сестра і брат». В першій і другій групі залишено фрази, що зустрічаються лише один раз.

1. **Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на кварті: 4̌—2**

Об'єм (Ambitus): 1—4



ОП: 1, 3, 5, 6, 7, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 24, 26.
ОПо: 5, 7, 10, 12, 14, 15.
Сб: 1, 2, 5, 8, 13, 14, 16.

Об'єм: 2—5



ОП: 4, 23.
ОПо: 12.

ОП: 7, 8, 10, 12, 14, 23, 27.
ОПо: 10, 11.
Сб: 1.

ОП: 11, 13.

ОП: 5, 21, 22.

Об'єм: 2—6



ОП: 17.
ОПо: 1, 2, 5, 10.
Сб: 2, 5, 8, 14, 16.

ОП: 13.
ОПо: 11.
Сб: 10.

ОП: 10, 27.
ОПо: 1, 6.
Сб: 10.

ОП: 16, 19, 21.
ОПо: 7, 15.
Сб. 10, 11, 16.



ОП: 1, 18.
ОПо: 1.

Об'єм 2—7



ОП: 13, 25.
ОПо: 1.
Сб: 5.

ОП: 22.
Сб: 2, 6, 8, 15.
Сб: 1, 4.

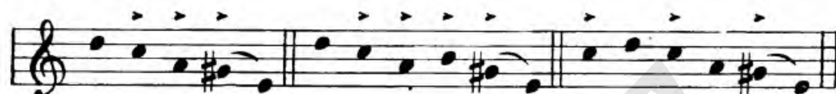
ОП: 23, 27.
ОПо: 4, 9, 10, 11.
Сб: 1, 4.

ОП: 14, 23, 24.
ОПо: 2, 3, 5.
Сб: 1, 12.



ОП: 1.
Сб: 3.

Об'єм: 2—8



ОП: 4.
Сб 2.

ОП: 16, 17, 21.

ОП: 19
Сб: 10.

2. Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на квінті: 5̌—

Об'єм: 2—5, 1—5



ОП: 9, 21, 25.
ОПо: 6, 7, 12.
Сб: 6, 10, 13.

ОПо: 1, 5.
Сб: 9.

ОП: 10, 22, 25.
ОПо: 4, 6, 10.
Сб: 2, 6, 7, 11.

ОП: 8.
Сб: 10.

Об'єм: 2—6



ОПо: 7, 10, 12.

ОП: 1, 3,12.
ОПо: 3, 11.
Сб: 2.

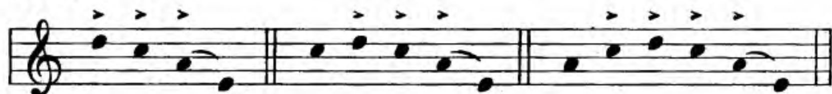
Об'єм: 2—7



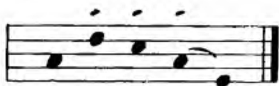
ОП: 7, 10, 13.
ОПо: 8.
Сб: 1, 2, 13, 14.

ОП: 15, 25.
ОПо: 8, 11.

Об'єм: 2—8



ОП: 7, 8, 9, 10, 27. ОП: 24, 26. ОП: 11.
ОПо: 24. Сб: 3, 10.
Сб: 14.



ОПо: 10.
Сб: 7.

3. **Фрази, закінчені на секунді, з кінцевим наголосом на терції: 3̌—2**

Об'єм: 1—3, 1—4



ОП: 27. ОП: 9.
Сб: 11.

Об'єм: 2—6



ОП: 16, 17. ОП: 4, 1, 19.
ОПо: 9.

Об'єм: 2—7



ОП: 8. Сб: 11.
ОПо: 8.

4. Фрази, закінчені на секунді з кінцевим наголосом на секунді: 2



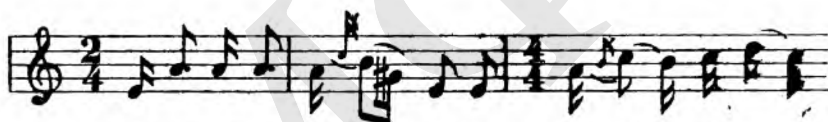
ОПо: 12. **ОП:** 17. **ОП:** 16.



ОП: 13. **ОП:** 24.

Коли в М. Кравченка на початку і в середині періоду стоять звичайно фрази, сперті на домінанту і закінчені на секунді, а період завершує фраза, спадаюча на тоніку, то в Гончаренка фрази, закінчені тонікою, стоять на початку або в середині періоду, каденційна ж фраза має характерне закінчення на другому ступені скали.

Такі самі закінчення зустрічаються в церковних мелодіях, а також в українських, сербських і болгарських народних піснях, що в порівнянні з піснями, закінченими на тоніці, виявляють зовсім інший, більш архаїчний тип, наприклад:



І-шло дів-ча, і- шло дів-ча по- під го-ро-



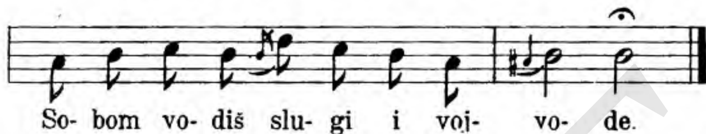
дец, Гей, гей! по- під го- ро- дец.

Та вирвала (2) руту на вінець,
Та виплела (2) рутяний вінець,
Та й пустила(2) в тихий Дунаєць *.

* Ів. Колесса, «Етнографічний збірник», XI, стор. 276. Це старовинна пісня, в якій зустрічаємо порівняння смерті новобранця із весіллям. Такі ж закінчення на другому ступені скали: О. Гулак-Артемовський. Народні українські пісні з голосами, К., 1868, №2, Fr. Kuhač, Južnoslovenske narodne popjevke, IV, Загреб 1881, № 1263, 1303. Л. Куба. Тоналностите въ българските напеви, «Сборн. за народ. умотвор.», XIV, 1897, стор. 655, № 24, т. XIII, «Народ. песни с мелодии», стор 135, № 17.

Порівняй закінчення періоду в сербській юнацькій пісні про царя Лазаря:



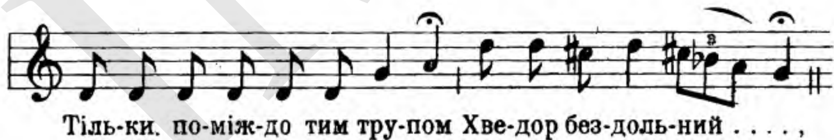


(Kuhač, Južnoslovenske narodne popjevke, IV, № 1493).

Закінчення мелодії на другому ступені скали (Halbschluβ) є в народних піснях безсумнівно ознакою тієї фази в розвою європейської музики, коли мелодія не замикалася октавним ладом, як у новіших піснях, і коли тоніка в мелодії не мала ще такого домінуючого значення, як у сучасній музиці. Через те й рецитації Гончаренка в порівнянні з рецитаціями миргородської групи виявляють більше первісну форму.

До того самого типу треба причислити також рецитації О. Вересая, оскільки можна про них судити із запису М. Лисенка. Щоправда Лисенко не зазначив поділу на періоди, та з його запису всюди ясно проглядає симетричне групування фраз, причому закінчення на тоніці зустрічаються на початку або в середині групи, яку звичайно завершує характерна каденція на другому ступені скали, по ній іде «перегра». Взагалі рецитації Вересая заповнюють в більшій мірі фрази, закінчені на другому ступені середньовічного дорійського ладу. Сама форма тих закінчень і групування фраз дуже живо нагадують Гончаренкові рецитації, як показує оце зіставлення:

Вересай, дума «Про Хведора Безродного» (Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, I. Ноти, стор. 1):







Гончаренко, дума «Про сестру і брата», період 3:



Кожну думу закінчує Гончаренко на верхній домінанті фразою, якої ніколи не подибаємо в середині рецитації:



Супроти тоніки *d*, постійно маркованої акомпанементом, ця модуляція в домінанту нежданa в закінченні думи і так само не заспокоює почуття тональності, як закінчення думи «Про Хведора Безродного» в рецитації Вересая, що спадає на нижню домінанту:



Коли ж у рецитаціях Гончаренка і Вересая почуття тональності проглядає ще менш виразно, як у всіх інших співців дум, то це безперечно ознака старовинності цих двох варіантів, що можуть вважатися взірцями кобзарських рецитацій найстаршого типу.

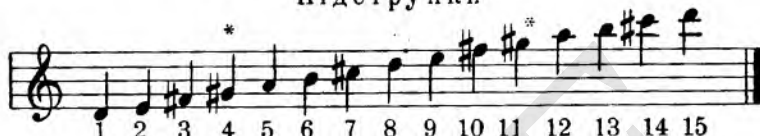
Особливої типовості надає рецитаціям Гончаренка бандурний супровід. Подаємо стрій Гончаренкової бандури за описом Климента Квітки,

що разом із своєю дружиною, покійною Ларисою (Лесею Українкою) зайнявся схопленням Гончаренкових рецитацій на валики фонографа:

Струни (баски)



Підструнки



Приведений звукоряд служив при супроводі думи «Про Олексія Поповича» та «Про сестру її брата», а також для мажорних козачків. Під час виконання думи «Про удову» Гончаренко підніс увесь стрій струн і підструнків на один тон вище **.

Для виконання мінорних козачків Гончаренко перестроював підструнки ось яким ладом ***:



Граючи на бандурі, Гончаренко зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені здовж ручки (грифа), як то буває при грі на гітарі; через те кожна довга струна може видавати різні звуки, натомість кожен із підструнків має тільки один тон. У техніці бандурної гри Гончаренко виявляє справжнє мистецтво. Тони з-під його пальців виходять чисті і звучні, рівно, мов перлини, пересипаються у швидких

* У своєму описі К. Квітка нотує на цьому місці чисте *g'*, дослухуючися у строю бандури *D* — dur, між тим в акомпанементі Гончаренка вчувається всюди дуже виразне *gis'*, а в танкових мелодіях *gis'* і *gis''*, про що можна переконатися із валиків, складених в музеї Наукового товариства ім. Шевченка у Львові.

** «З того вийшов стрій *E* — dur»,— замічає К. В. Квітка; та на основі фонограм мусимо знову ж спростувати його помилку: цілий стрій, піднесений на один тон вище, мусив дати ось який звукоряд: *e'*, *fis'*, *gis'*, *ais'*, *h'*, *cis''*, *dis''*, *e''*.

*** К. В. Квітка звертає увагу, що Гончаренко знижував на півтону лише третій і десятий підструнок, з чого вийшов стрій гами *d* — moll. Та з попереднього виходить ясно, що кобзар мусив знижувати на півтону також 4-й і 11-й підструнок, як це, без всякого сумніву, доказують фонограми. При схоплюванні дум «Про удову» та «Сестру і брата» труба фонографа була наставлена на голос співця: через те супровід кобзи вийшов ледве чутно і то лише в паузах між уступами співу. Лише у другому варіанті думи «Про Олексія Поповича» схоплено зовсім докладно супровід кобзи, що разом із танками, які виконує Гончаренко, послужив основою для наших помічень про його ж бандурну гру.

пасажах, зростають і набирають сили в переходах від *p* до *f*, звучать сильними акордами в закінченнях періодів і дискретно стихають серед співу, даючи гармонічний підклад рецитації або переплітаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажів.

Це не шаблонне вибивання двох-трьох акордів, а самостійний акомпанемент з наслідуванням мотивів рецитації, імпровізований так само, як спів, притім незвичайно оживлений: він надає рецитації багато колоритності і руху та підносить експресію музикальної декламації. В акомпанементі Гончаренка постійно змішуються дві форми: 1) повторювання дрібними нотами, найчастіше шістнадцятками, одного тону або двох тонів на переміну (або й трьох тонів) в акорді, 2) бистрі пасажі, імітуючі фігури і фіоритури. Дроблене вибивання одного-двох тонів, що звичайно зустрічається на початку фраз і виповнює паузи між фразами, це неначе наслідування дробленого речитативного ритму, який переважає у співі кобзаря. Пасажі, що біжать діатонічними низками згори (найчастіше від *a′* або *h′*) вниз, імітують спадаючий рух співаної мелодії і з'являються звичайно в кінці фраз, які характерною фігурою спадають з домінанти на другий ступінь скали або й на тоніку.

Співаючи думу, Гончаренко увесь час грає на бандурі так, що його супровід дає гармонічне тло рецитації, що особливо ясно виступає при закінченнях періодів і у тих місцях, де кобзар дрібними нотами на одному-двох або трьох тонах заповнює дві-три чвертьноти або й цілу ноту; тони бандури в сполученні з співом кобзаря місцями дають доволі повну гармонію *. Однак звукоряд, на якому обертаються Гончаренкові рецитації, виявляє малі терції між першим і третім та п'ятим і сьомим ступенями; через те мелодія тих рецитацій має визначно мольовий характер, і то в обох своїх складових частинах: нижній квінті і верхній кварті. Між тим співзвучний звукоряд у строю підструнків з основним тоном *d′* виявляє великі терції між аналогічними ступенями *d′—fis′*, *a′—cis″*, що надають їй дуровий характер так, що *fis′*, *cis″* акомпанементу місцями збігається або й стоїть у близькім сусідстві з *f*, *c′* у співі кобзаря; очевидно, що в таких місцях вчувається якийсь змішаний тон або дисонанс. (Найбільш яскраво виступає ця незгідність мольової мелодії із дуровим акомпанементом в пісні «Попадя», Додаток, стор. 522.) Та в кобзаря бачимо тенденцію поминати такі дисонанси; в думах вони справді доволі рідкі, притім не вражають так сильно через те, що дисонуючі тони звичайно зустрічаються лише в дуже дрібних нотках пасажів; так, наприклад, *fis′* акомпанементу приходить

---

* Пояснення гармонічного підкладу архаїчних мелодій дум вимагає якнайбільшої обережності; та не можна тут обійтися без термінів і понять, зв'язаних із новочасною музикою. Ніде правди діти, що ми лише через призму новітньої гармонії можемо розуміти старовинні мелодії, тим більше, що з всякою мелодією потенціально зв'язане поняття гармонії. Коли ж рецитації Гончаренка разом із супроводом бандури дають зразок народної гармонізації, то вже той сам факт ясно показує, що вони ближче до гармонічної, ніж до гомофонної музики.

правильно як шістнадцятка або тридцятьдвійка в тих місцях, де сходиться із *f* у співі. Тут годиться ще завважити, що у співі кобзарів, як взагалі в народних співаків, зустрічається часто так звана нейтральна терція: цей інтервал, посередній між великою і малою терцією, ділить чисту квінту на дві рівні частини *; в кожному разі нейтральна терція близька вже до великої і часом навіть робить враження великої: отже, і ця обставина причиняється до злагодження дисонансів.

При цьому стрій підструнків Гончаренкової кобзи, починаючи від основного тону *d′*, не дає чистого дурового ладу, а середньовічний лідійський лад із трьома цілими тонами (tritonus) між першими чотирьома ступенями: *d′*, *e′*, *fis′*, *gis′*, *a′*, *h′*, *cis″*, *d″* **. Характерним підвищенням на четвертім ступені та великою секстою цей лад сходиться із співом кобзаря. Замітна річ, що й підструнки Вересаєвої кобзи (їх всього 6), за описом Лисенка, точнісінько виявляють такий самий порядок інтервалів у звукоряді: *g′*, *a′*, *h′*, *cis″*, *d″*, *e″*, достроєному до співу кобзаря, що переважно обертається на звукоряді: *g*, *a*, *b*, *cis′*, *d′*, *e′*, *f′*, *g′*. Таким чином, різниця між строєм підструнків і звукорядом Вересаєвої рецитації зводиться лише до одного тону: *h* в акомпанементі, *b* у співі ***. Однак у співі Вересая, за записами Лисенка, з'являється на переміну тон *b* із тоном *h*: це безсумнівно доказує, що Вересай, так само як М. Кравченко й інші кобзарі, вживав побіч малої також нейтральної терції, яка Лисенкові могла вчуватися як велика, тим більше що велику терцію чув він в акомпанементі ****.

Та в переважній частині супровід кобзи у Гончаренка зовсім добре достроюється до мольового характеру рецитаційної мелодії. Найчастіше вживає Гончаренко ось яких з а с о б і в г а р м о н і з а ц і ї:

1) Вибивання дрібними нотами (шістнадцятками) тоніки і її квінти *d—a*, що з'являється неначе доповнення фраз, які спадають кучерявою фігурою на секунду, або скріпленням протяжного закінчення фрази на тоніці (див. вищенаведений період з думи «Про Олексія Поповича», закінчення 1-ї, 2-ї і 4-ї фрази). Неповний тонічний тризвук без

———

* «Характерные колебания между мажором и минором», які констатує І. Тезавровський в [illegible] мелодіях до видання «Архангельских былин и исторических песен» (А. Д. Г р и г о р ь е в, Архангельские былины и исторические песни, с напевами, записанные посредством фонографа, т. III, 1910, стор. 652),— це безперечно нейтральні терції.

** Так само настроював підструнки Братиця, за свідченням Лисенка.

*** Так само й у Гончаренка звукоряд рецитації *d*, *e*, *f*, *gis*, *a*, *h* відрізняється лише одним тоном від [illegible]вучного строю перших шести підструнків кобзи: *d′*, *e′*, *fis′*, *gis′*, *a*, *h*.

**** Тут [illegible], що на нейтральні інтервали терції й сексти (в народній музиці) звернено увагу аж в найновіших часах. R. W a l l a s c h e k, Anfänge der Tonkunst, Leipzig, 1903, E. H o r n b o s t e l, Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1905).

терції (як у середньовічних гармонізаціях) при визначуванні малої терції у співі підкріплює враження мольової тональності.

В рідких випадках з'являється на тоніці повний дуровий тризвук, по якім наступає неповний домінантовий тризвук.



2) Після виділення тоніки звичайно слідує домінанта, що в дрібних нотах чергується з своєю квінтою *A—e* (рідше октавою: *A—a*): це знову ж неповний домінантовий тризвук (без терції); однак цей акорд часто знаходить собі доповнення у співі кобзаря, що додає до квінти малу терцію * (надаючи гармонії виразно мольовий характер) або септиму. (Див. вищеприведений період думи «Про Олексія Поповича», 6 фраза).

3) Протяжні закінчення періодів на секунді супроводить правильно вибиваний дрібними нотами дуровий тризвук, побудований на другім ступені ладу *e-h-gis'* **; цей акорд веде в домінанту, якою звичайно починається новий період.

4) Коли ж на домінанті з'являється в Гончаренка звичайно неповний або мольовий тризвук, то гарний пасаж, що перебігає по строю підструнків, зачіпаючи всі складові тони домінантового дурового акорду, виконує роль гармонічного переходу до тонічного тризвука. Розложення мелодії рецитації між нижньою квінтою і верхньою квартою призводить до того, що пасажі, які перебігають різні частини звукоряду *A*-dur, в якому настроєні підструнки, не лише що не вражають незгідністю із мольовим співом кобзаря, але, навпаки, дуже часто творять потрібні і гарні переходи, що ведуть із домінанти в тоніку та з домінанти на другий ступінь скали.

Дуже гарною партією супроводу є чергування неповного домінантового акорду з неповним септимовим на другім ступені скали, що випов-

* У домінантовім тризвуччі, побудованому на гармонійному мольовому ладі, буває на цьому місці велика терція.

** У дуровому ладі на другім ступені спочиває малий тризвук, у мольовому ладі — зменшений.

нює перерву в співі на початку періодів 13, 14, 15 і сходиться з протяжним тоном на домінанті, яким кобзар починає новий період 13 і 15 *.



Аналіз Гончаренкових рецитацій допоможе нам бодай частково розгадати «тую напостижиму загадку, — як висловилася Леся Українка, — а саме, що при співанні дум, настроєних на мінорному звукоряді, акомпанемент провадиться на мажорному звукоряді, що, проте, якимсь чудом не ріже вуха» (Лист від д. 4.XII 1908). Це мистецьке узгодження і переплітання двох звукорядів, які на перший погляд взаємно себе виключають, поминувши деякі менш замітні дисонанси, дає в результаті дуже оригінальний дострій та гарні, навіть ефектовні переходи у гармонізації.

Хоч акомпанемент Гончаренка дає гармонічне тло рецитації, то не залишається з нею в ритмічній конгруенції (відповідності. — *Ред.*). Виразна ритміка акомпанементу виступає лише в цих місцях, де паузи переривають спів кобзаря, звичайно в закінченнях періодів. Особливо в пасажах тяжко було дослухатися якоїсь визначеної ритміки; в цих бистро слідуючих по собі нотах нам ніяк не вдавалося вловити ритмічного зв'язку з рецитацією. Отже, в нотуванні такого ритмічно незалежного, з причини бистрої зміни тонів часто невловимого, акомпанементу зустрічалось стільки труднощів, що їх можна було лише частково подолати і лише приблизно визначити синхронний зв'язок акомпанементу з рецитацією, ледве приблизно можна було виміряти, скільки то дрібних нот акомпанементу припадає на одну вісімку, чвертку або й півноту співу. Одначе дуже часто тони акомпанементу впадають у ритмічні відступи поміж тони співу так, що списання такого свобідного акомпанементу ніяк не може бути докладне **. Коли ж з нашої нотації

* Виявляється, що кобзар в середині рецитації впроваджує до акомпанементу ненадійно нові засоби і звороти, яких не вживав з початку думи, і тому треба нам жаліти, що не схоплено цілого супроводу бодай до цієї одної думи.

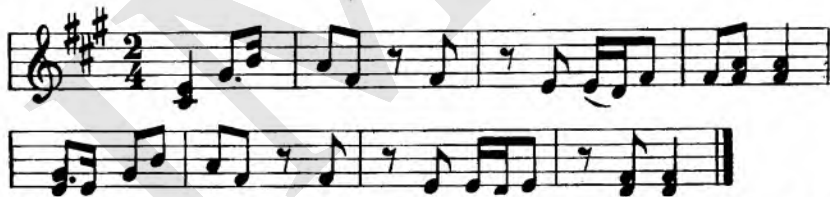
** Якщо б кому й вдалося осягнути таку докладність, то це мало б чисто теоретичне значення, бо ледве чи хто був би в змозі відіграти аритмічний акомпанемент зовсім вірно. До того ж при кобзарській рецитації залишається так багато простору для суб'єктивного почуття, що приблизно вірне відтворення Гончаренкових дум за нашими записами було б можливе хіба лише в такому разі, коли сам співак, присвоївши собі стиль рецитації, буде собі акомпанувати, як це робить Гончаренко.

можна що вичитати, то хіба лише загальний стиль акомпанементу, який треба вповні опанувати, щоби потім при репродукції можна було ним вдало користуватися.

Стилем своїх рецитацій Гончаренко найближче підходить до Остапа Вересая. Гончаренкові рецитації разом із супроводом кобзи, як цілість, крім спільних всім кобзарям стилевих ознак, виявляють стільки оригінальності, носять на собі таке сильне відбиття артистичної індивідуальності співця, що ледве чи й дуже талановитий кобзар зумів би їх зовсім перейняти або бодай вірно наслідувати. Це найкраще підтверджує наш вислів, що кожний кобзар у рецитаційному стилі виявляє свою окрему фізіономію, дає окремий варіант, яких є стільки, скільки й співців дум.

Для характеристики давнього рецитаційного стилю велике значення має факт, що два найвизначніші із знаних дотепер кобзарів Гончаренко і Вересай виявляють таке близьке споріднення, і то не лише в рецитаціях і дострою кобзи, але також в чисто інструментальних танкових мелодіях.

Записані від Гончаренка мажорні козачки з основним тоном *a'* виявляють, відповідно до строю Гончаренкової кобзи, звукоряд *A*-dur; сюди належить «Горлиця», «Дудочка» і «Козачок» під № 5, без спеціальної назви. Так само й мелодія «Козачка» № 2, записаного від Вересая, обертається на дуровому звукоряді. Натомість у двох інших танках, виконуваних Гончаренком («Козачок» під № 6 і «Полянка»), виступають наперемінy дві частини: одна, з основним тоном *a'*, як попередні козачки, а друга, з основним тоном *d*, побудована на звукоряді *d'*, *e'*, *fis'*, *gis'*, *a'*, *h'*, виявляє між першими чотирьома ступенями характерний tritonus середньовічного лідійського ладу, що виступає тут в чистій формі (Додаток, стор. 535).



Таку ж будову ладу знаходимо в записаній від Вересая «Дудочці», як показує оцей уривок:



(Записки Юго-Западного отдела Русского Географического общества, т. I, Ноти, стор. 24)

Лідійський лад часто надибаємо в українських танкових мелодіях, виконуваних сільськими музикантами на скрипці, наприклад:



(В. Шухевич, Гуцульщина, т. III, стор. 88. Запис Ф. Колесси)

Також в українських народних піснях зустрічається внизу скали характерний tritonus, який не можна у всіх випадках пояснювати фальшивим співанням або браком музикального слуху, коли такий порядок інтервалів виявляє стрій кобзи Гончаренка і Вересая, яким годі відмовити музикальності. В українській народній музиці замітна тенденція до підвищування на півтону четвертого ступеня мольового ладу, що подекуди переноситься також на дуровий лад. Коли ж зважимо, що значна частина українських народних мелодій обертається на перших п'яти-шести ступенях ладу, то часто надибуване в мольових мелодіях вживання нейтральної терції, збільшеної кварти і великої сексти до того ступеня затирає різницю між лідійським і змодифікованим дорійським ладом, що це веде до замітного в старших народних мелодіях хитання між «мажором» і «мінором» (коли можна ці терміни приложити до вищезгаданих ладів) і що в Гончаренка та Вересая є можливим одночасний дострій цих двох ладів, які, здавалося б, себе взаємно виключають.

Для мінорних козачків Гончаренко перестроював кобзу, оскільки мелодії цих козачків обіймають 6-й ступінь скали; виявляють вони середньовічний дорійський лад: *a′*, *h′*, *c″*, *d″*, *e″*, *fis″*, одначе в прикрасах і в домінантовім тризвуці Гончаренко правильно вживає ввідний тон.



(«Метелиця», стор. 540)

Такий же звукоряд з підвищеним 4-м ступенем знаходимо також в танкових мелодіях, записаних від Вересая:



(Зап. Юго-зап. отд. РГО, т. І. Ноти, стор. 26)

IV

Ми зазначили вже вище, що Гончаренко своїми рецитаціями займає відокремлене становище супроти інших трьох кобзарів з Харківщини, записи яких увійшли в нашу збірку, і то, мабуть, тому, що це кобзарі новішого типу; між тим Гончаренкова рецитація з-поміж всіх варіантів, які нам довелося записати, виявляє найбільше архаїчних ознак і близько підходить до найстарших полтавських варіантів Вересая і Мих. Кравченка. Пасюга, Кучеренко і Древченко, молодші кобзарі, — всі з Харківщини, виявляють велике споріднення в своїх рецитаціях і творять окрему харківську групу.

Періоди закінчують вони раз на тоніці, інший раз на нижній домінанті протяжними нотами, які зустрічаються також в середині періодів. Усіх співців харківської групи характеризує те, що вони рідко займають або й цілком нехтують тонами верхньої кварти у середньовічному дорійському ладі, натомість справляють мелодію на нижні домінанту і субдомінанту. До того ж не подибуємо в тих варіантах фраз, закінчених на другому ступені звукоряду, таких характерних для всіх рецитацій з Полтавщини і для Гончаренка. Коли кобзарі старшого типу рецитують усі думи свого репертуару на один зразок, то в кобзарів харківської групи (особливо ж у Кучеренка) помітна вже деяка різниця щодо об'єму тонів і вживання каденцій в окремих думах: видно кобзар намагається вже надати деяку різнорідність форми своїм рецитаціям. Народним співаком, в якого не видно ще намагання до концертних манер, є **Пасюга,** та в його рецитації вражає подекуди монотонність. Він уживає, головним чином, двох каденцій: на тоніці і на нижній домінанті; також в супроводі поперемінно вживає він лише двох акордів: тонічного і домінантового тризвуків; повнота тих акордів (якої не відзначили ми у старших кобзарів) наштовхує на думку про деякий штучний вплив. Мелодія думи «Про Марусю Богуславку» обертається в доволі низьких границях тонів: V, $\overset{\#}{VII}$, 1—5, зрідка займаючи верхню квінту; вона живо нагадує українські народні пісні, що побудовані на такому ж мольовому звукоряді. В думі «Про удову» такий же об'єм скали з тією лише різницею, що кобзар два рази займає нижню субдомінанту (періоди 1 і 2). Думу «Про сестру і брата»

співав кобзар у багато нижчому регістрі, через те й акомпанемент кобзи виходить трохи змінений в порівнянні з попередніми думами. Мелодія часто спирається на верхній квінті, займаючи зрідка також 6-й і 7-й ступінь середньовічного дорійського ладу, чого не було в попередніх двох думах. Може бути, що коли кобзар мав би змогу проспівати до фонографа всі три думи в цілості, то зазначені різниці між окремими думами значно б вирівнялися.

З-поміж всіх варіантів дум, що увійшли в нашу збірку, рецитації **Кучеренка** (стор. 468—481) найбільше виявляють таких партій, в яких проглядає тактовий розмір; через те мелодії Кучеренкових рецитацій своєю формою найближче підходять до пісенних мелодій, як це показують такі закінчення фраз:

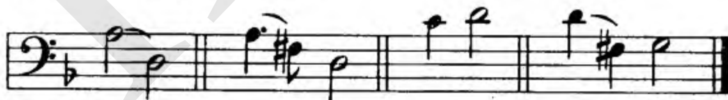


Перші два закінчення подибуємо в лірницьких піснях; інші часто зустрічаються в інших народних піснях Лисенкового збірника.

Початкові фрази думи «Про Олексія Поповича» і думи «Про удову» зовсім ідентичні, вони живо нагадують пісенні мелодії:



На пісню скидається особливо мелодія думи «Про смерть козака-бандурника», яка відзначається ось якими закінченнями, що їх не зустрічаємо в двох попередніх думах:



В цій самій думі вражає модерне модулювання в горішню субдомінанту:



Тим часом всього лише дві фрази в рецитаціях Кучеренка побудовані на характерному для всіх кобзарів з Полтавщини і для Гончаренка дорійському звукоряді:



(Дума «Про Олексія Поповича», період 2. Порівн. період 3 думи «Про удову»)

Лише один раз подибуємо в рецитаціях Кучеренка зворот від тоніки (*g*) у нижню квінту, що разом із попередньою квартою також дає дорійський звукоряд:



(Дума «Про Олексія Поповича», період 3. В 1908 році Кучеренко частіше вживав такі ж фрази)

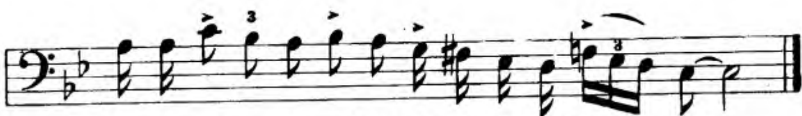
Зрештою мелодія Кучеренкових рецитацій повертається, головним чином, між тонікою і верхньою та нижньою домінантами. Дострій кобзи в Кучеренка багатший, ніж у Пасюги, відзначається гарними вставками «перегри» та чергуванням тонічного і домінантного тризвуків, які своєю повнотою вказують на штучні впливи (наприклад, в думі «Про смерть козака-бандурника»).

В рецитаціях **Древченка** (стор. 482—486), найбільш характерних для харківської групи, мелодія повертається між верхньою і нижньою квінтами (IV—1—5), виявляючи т р и т о ч к и о п о р и: н а н и ж н і й д о м і н а н т і (V), н и ж н і й с у б д о м і н а н т і (IV) і н а т о н і ц і (найрідше). Верхній регістр Древченкового звукоряду доповнює супровід кобзи одним інтервалом, а саме великою секстою, що вказує на дорійський лад:



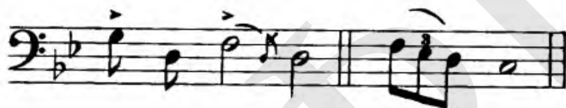
Зрештою найбільш різнить Древченка і полтавських кобзарів значне пересунення мелодії в напрямку нижньої субдомінанти з цілковитим нехтуванням верхньої кварти дорійського звукоряду.

Оце ж одна із тих фраз, що відбігають в нижню квінту від основного тону *g*:



Замітні в Древченка мелодійні вставки «перегри» в акомпанементі, що зрештою обмежується вибиванням у дрібних нотах одного тону, яким скріпляються протяжні закінчення фраз на тоніці, домінанті або й субдомінанті.

Характерними для Древченкових рецитацій є ось які закінчення фраз:



Вони зустрічаються також і в Кучеренка; взагалі рецитації цих обох кобзарів виявляють близьке споріднення, яке треба пояснити, мабуть, залежністю Кучеренка від Древченка.

Звороти мелодії в нижню субдомінанту й закінчення періодів на нижній домінанті часто подибуються в українських народних піснях:







(М. Лисенко, Збірник українських пісень, II, № 30; див. там же, I, № 1; III, № 2, 6, 21; IV, № 6, А, 13; VI, № 1).

Взагалі ж усі три варіанти харківської групи об'єднані ще й тим моментом, що дуже виразно зазначають домінуючу роль тоніки у звукоряді та ясне відношення фраз до одного центра мелодії, чим дуже яскраво відрізняються від рецитацій найдавнішого типу (Гончаренко, Вересай), а навіть від миргородської групи: почуття тональності у Пасюги, Кучеренка і Древченка, також марковане постійною зміною тонічного і домінантового тризвуків у супроводі, таке замітне, що зараз же дає змогу в них пізнати кобзарів новішого типу, які донесли до наших часів вже лише останки давніших рецитаційних мелодій.

Варіант, поданий **О. Сластіоном**, дуже інтересний тим, що виявляє у незвичайно обширній скалі неначе поєднання двох типів рецитацій: давнього — полтавського і новішого — харківського. Рецитація О. Сластіона обіймає 8 верхніх тонів середньовічного дорійського звукоряду, а крім цього виповнює ще й приставлену знизу квінту, звертаючи то в нижню домінанту, то в субдомінанту; через те вона виявляє в порівнянні з іншими варіантами більше багатство мелодичних засобів і значну різнорідність у доборі фраз. Характерні для рецитацій О. Сластіона є фрази (а), рецитовані на одному тоні, на нижній домінанті; звичайно спадають вони квартовими ходами на тоніку. Оці фрази живо нагадують рецитації при церковній відправі. Подібні фрази, хоч і не такі повні, зустрічаються в рецитаціях Ост. Вересая і в двох думах, записаних від М. Кравченка (це треба приписати, мабуть, впливові О. Сластіона, до якого Кравченко часто навідується із близьких Сорочинець). Найчастіше зустрічаються в рецитаціях О. Сластіона закінчені тонікою фрази, що перебігають усі ступені дорійського ладу (б) або виповнюють квінту поміж тонікою і верхньою домінантою (в), займаючи прикрасою закінчення ввідний тон. Від фраз, закінчених на тоніці, переходить О. Сластіон протяжним «гей» на другому ступені скали (як це буває в сербських народних піснях) до фраз, що обертаються у верхній кварті дорійського ладу і також спадають на другий ступінь звукоряду або на тоніку: це дуже гарний і характерний зворот (г).

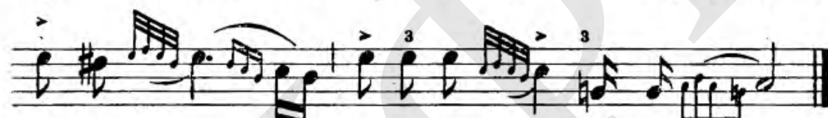
Дуже часто зустрічаються в рецитації О. Сластіона скеровані в нижню субдомінанту фрази (д), які виповнюють приставлену знизу квінту і, займаючи також три або й чотири ступені понад тонікою, виявляють в своїй основі дорійський лад; ці фрази потім повертаються квартовим ходом з домінанти на тоніку окликом «гей, гей!»

Оці фрази добирає О. Г. Сластіон з тонким почуттям музикальності й артистичного смаку так, що його рецитації не вражають одноманітністю і декількаразовим повторюванням підряд однорідних зворотів, як це буває не раз навіть у кращих кобзарів (наприклад, у М. Кравченка). Інтересний добір фраз та квартове й квінтове групування тонів мелодії у варіанті О. Сластіона ілюструє уривок (стор. 364):









При високім ступені природної музикальности О. Сластіон, не спокушений теорією музики, співає як справжній народний співак, що й придає цінність його варіантові, як етнографічному матеріалу. І справді, варіант О. Г. Сластіона видержує строго рецитаційний стиль, особливо в ритміці, поминає також дешеві ефекти пісенних зворотів у мелодії, якими не раз прогрішаються кобзарі новішого типу.

Характеристика кобзарських рецитацій, що увійшли до другої серії «Мелодій українських народних дум», наглядно показує, які значні різниці заходять між окремими варіантами дум; не знайдеться двох кобзарів, хоч які близькі були б вони школою й територією, що зовсім однаковим способом рецитували б свої думи: кожний кобзар виявляє про себе окремий варіант рецитації.

Та незважаючи на всі ці індивідуальні різниці, варіанти однієї округи, як наприклад з Миргородщини, виявляють дуже близьке споріднення; навіть варіанти із ширшої території, наприклад з Полтавщини або з Харківщини, підходять під один, вироблений довгою традицією, тип. Ба й усі типи і форми рецитації, її давніші і новіші зразки виявляють у ритміці й мелодиці деякі спільні ознаки, які

творять рецитаційний стиль українських народних дум *, хоч не всі співці дум зберегли його в однаковій чистоті.

За своєю оригінальною формою думи не знаходять собі близької аналогії ані у великоруських билинах, ані в сербських юнацьких піснях, хоч одні й другі мають речитативний характер мелодії.

Сербські юнацькі пісні своїм змістом (боротьба з турками), часом виникнення (XV—XVI ст.), а навіть способом виконання доволі близько підходять до українських народних дум. За свідоцтвами Новича, що був сучасником і помічником Вука Караджича, герцеговинські епічні пісні співано живим темпом при швидкім акомпанементі гуслів. На основі історичних даних та з огляду на сучасний стан сербської народної поезії проф. В. Ягич приймає для давніх юнацьких пісень дуже монотонний речитативний солоспів («einen wahrscheinlich sehr monoton gehaltenen singend-rezitativen Solovortrag». — Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten. Archiv für slavische Philologie, IV, стор. 227).

При великім об'ємі цих пісень, що містять по кількасот віршів, важливу роль у їх передачі відіграє також дар імпровізування.

Хоч як усе це нагадує рецитування українських народних дум при бандурному супроводі, то сербські юнацькі пісні своєю формою далеко відбігають від кобзарських рецитацій; вони ж виявляють правильний віршовий розмір, — у давнішій формації 8 + 8, у новішій 4 + 6, — зв'язаний зі сталою пісенною мелодією, що укладається вигідно в музичні такти. Мелодії юнацьких пісень, поминувши їх мольовий характер, розмашисте «ей» у заспіві і закінчення періодів на другому ступені скали, не виявляють зрештою ніяких ознак, що нагадували б думи; не знаходимо в них характерного для дум дорійського ладу, хоч він часто зустрічається в сербських і болгарських народних піснях. Мелодії юнацьких пісень, признані Кугачем за найстарші (з дописками: «napjev star», «napjev prastar») **, звичайно не переходять об'єму квінти; в порівнянні з широкими мелодіями українських народних дум вони належать очевидно до давнішої формації. Одначе належиться тут зазначити, що давні записи Кугача, видані 1881 р. з фортеп'яновим акомпанементом, не зовсім відповідають новішим вимогам музичної етнографії; здалося б їх перевірити і доповнити новим матеріалом, зібраним при допомозі фонографа.

Мелодії великоруських билин довго стояли під знаком питання ***, доки й до їх збирання не вжито фонографа. Коли ж билинні мелодії,

* Обговорений докладніше у вступній розвідці до першої серії «Мелодій українських народних дум».

** Južno-slovjenske narodne popijevke, IV, Загреб, 1881 (N 1493, 1496, 1498, 1500 та інші).

*** Найдавніші записи билинних мелодій, зібрані не пізніше 1768 р. Киршею Даниловим, вийшли спершу із помилками у виданні Калайдовича з 1818 р.; аж 1894 р. віднайдено первісний рукопис і видано ці мелодії у виправленій формі Публічною бібліотекою в Петербурзі (1901).

списані з фонографа проф. Аренським *, з причини невеликого числа не давали ще достатньої підстави для порівняльних висновків, то багатший і дуже цінний для наукового досліду матеріал принесла видана Російською Академією наук прекрасна збірка Григор'єва (Архангельские былины и исторические песни, т. I, Москва, 1904; т. III, Петербург, 1910), що містить понад 160 билинних мелодій з Пінезького і Мезенського округів, які списав з фонографа І. Тезавровський, з можливою докладністю нотації, з застосуванням метронома. Супроти цього, що в цьому збірнику зустрічаємо деякі мелодії, спільні для билин, історичних пісень і духовних віршів з апокрифічним підкладом, тяжко відділити билинні мелодії від небилинних; це показує, що форма билин не є така строго визначена, як форма дум, які вже на перший погляд різко відрізняються від пісень, так що виключений є взаємний обмін пісенних мелодій із речитаційними.

Мелодії билин, зберігаючи речитативний характер, все ж таки укладаються в музичні такти, яких не можна нав'язувати думам. У будові билинних віршів можна відрізнити дві-три основні форми; найбільша частина билин складена з двоколінних віршів, в яких проглядає колядковий розмір 5 + 5 (також 6 + 5, 4 + 5), найчастіше надибуваний в билинах Пінезького округа, або старовинний розмір 7 + 5 (також 8 + 5, 6 + 5), розповсюджений в билинах Мезенського округа. Хитання щодо числа складів відбувається в доволі вузьких границях і частіше захоплює першу половину вірша, ніж другу. Билинна мелодія коротка, найчастіше двоколінна, достосована до розміру одного вірша. Така мелодія, повторена майже буквально з незначними змінами під кількадесят або й кількасот віршів билини, мусить робити враження монотонності; вона має зовсім ясно визначену постійну пісенну форму, чого ніяк не можна сказати про імпровізовані мелодії українських народних дум.

Билинні мелодії виявляють різні звукоряди і різні типи скали з дуровим і мольовим характером, бо навіть з перевагою дурового строю і відзначаються строго діатонічним складом, без збільшеної секунди й кварти та ввідного тону; коли в мольових мелодіях з'являється нижня секунда перед тонікою, то завжди лише як велика секунда, що зустрічається на цьому місці також в дурових мелодіях. Зовсім інший характер виявляють мелодії українських народних дум з мольовим строєм дорійського ладу, із збільшеними секундами й квартами та з хроматичним підвищенням сьомого ступеня ладу, коли він з'являється як нижня секунда перед тонікою.

Коли ж в думах об'єм мелодії широкий, щонайменше 7-тоновий, то билинні мелодії повертаються переважно в об'ємі кварти або квінти: серед пінезьких билин ледве декілька знайдеться таких, що перехо-

* «Древности», Труды Славянской комиссии Московского археографического общества, т. 1, Москва, 1895. Протоколы, стор. 27—28; А. С. Аренский, Музыкальная заметка.

дять об'єм квінти; серед мезенських набереться їх до 20. Деякі пінезькі 4-тонові мелодії нагадують українські весільні пісні й гаївкові мотиви, записані на галицькім Підгір'ї (Архангельские былины..., т. I, № 1, 13, 14; т. III, № 19, 20, 21).

З усього того видно, що билинні мелодії за своєю музичною формою дуже архаїчні, належать, мабуть, іще до тієї доби, в якій творилися мелодії українських обрядових пісень: вони ж на сотні літ старші від мелодій дум.

7-тоновий середньовічний дорійський лад, такий характерний для рецитацій українських кобзарів, приходить лише в декількох мелодіях билин і то, за винятком однієї, виключно лише в мелодіях Мезенського округа (т. I, № 34; т. III, № 27, 37, 38, 40, 41). Усі перечислені ознаки ясно показують, що билини своєю музичною формою дуже різко відрізняються від українських народних дум та виявляють зовсім інший рецитаційний стиль. Це показується також у способі усної традиції: коли думи співаються виключно професіональними співцями (в найбільшій частині — сліпцями), і то лише винятково без інструментального супроводу, то коло «сказителів» билин значно ширше, тому що билини завдяки своїй скристалізованій формі легше переймаються і не вимагають супроводу. Однак через це поширення билини могли більше втратити із свого первісного типу, виплеканого в лицарській сфері, ніж думи, збережені в тіснішому колі професіональних співців.

Зміст

Тексти дум

Додаток

Мелодии украинских народных дум

(На украинском языке)

Друкується за постановою
Президії Академії наук Української РСР

Редактор *Ю. Е. Григор'єв*
Художній редактор *В. П. Кузь*
Оформлення художника *В. І. Смородського*
Технічний редактор *Д. В. Вірич*
Коректори *Л. В. Малюта, В. С. Танцюра*

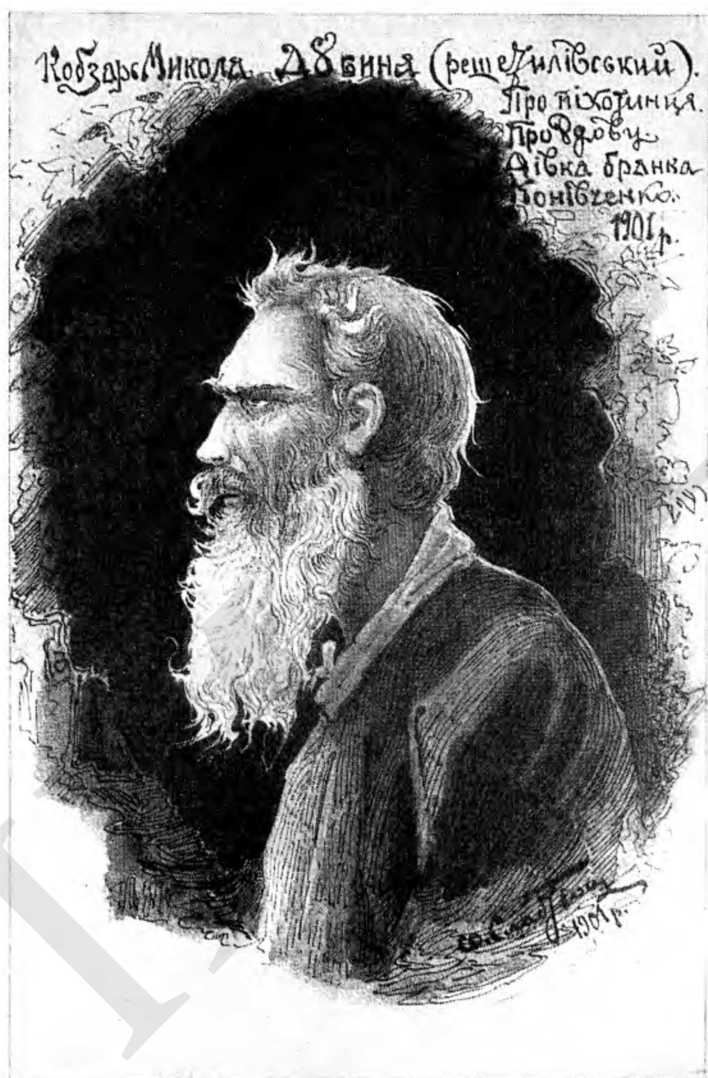
Бф 30468. Зам. № 153. Вид. №. 175. Тираж 6000. Папір № 1, 60 × 90[1]/[16]. Друк. фіз. аркушів 37,0+10 вкл. Умовн. друк. аркушів 38,52. Обл.-вид. аркушів 39,65. Підписано до друку 29. X. 1968 р. Ціна 2 крб. 56 коп.

Видавництво «Наукова думка», Київ, Репіна, 3.

Київська книжкова фабрика № 1 Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, вул. Довженка, 5



Кобзар Остап Калний.



Кобзар Микола Дубина.



Кобзар Семен Говтвань.



Кобзар Гнат Гончаренко (Стоїть О. І. Бородай).



Кобзар Степан Пасюга.



Кобзар Іван Кучеренко.



Кобзарі Михайло Кравченко, Терешко Пархоменко
і Петро Древченко.



Кобзар Павло Гащенко.